المنظمة العربية للترجمة

كريستيان دوميه

جنوح الفلاسفة الشعري

ترجمة

ريتا خاطر

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

لجنة الفلسفة:

غانم هنا (منسقاً)
إسماعيل المصدق
عبد العزيز لبيب
مطاع الصفدي
جورج زيناتي

المنظمة العربية للترجمة

كريستيان دوميه

جنوح الفلاسفة الشعري

ترجمة

ريتا خاطر

مراجعة

جوزيف شريم

الفهرسة أثناء النشر ـ إعداد المنظمة العربية للترجمة
دوميه، كريستيان
جنوح الفلاسفة الشعري/ كريستيان دوميه؛ ترجمة ريتا خاطر؛ مراجعة جوزيف شريم.
400 ص. ـ (فلسفة)
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-614-434-015-8
1. الشعر. 2. الفلاسفة. أ. العنوان. ب. خاطر، ريتا (مترجم). ج. شريم، جوزيف (مراجع). د. السلسلة.
801

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

Doumet, Christian
La déraison poétique des philosophes
© Editions Stock, 2010.

© جميع حقوق الترجمة العربية والنشر محفوظة حصراً لـ:

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2090 1103 ـ لبنان
هاتف: 753031 ـ 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2407 2034 ـ لبنان
تلفون: 750084 ـ 750085 ـ 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، أيار (مايو) 2013

المحتويات

مقدّمة المُترجمة 7

توطِئة 19

تموضع وإيضاح 31

ما هو مصدر هذا الصوت؟ (سيميل ونيتشه وفرينو) 33

أن نفهم (دريدا وبودلير وسيلان) 71

الملحق 1: كيف يفهم فتغنشتاين قصيدةً بقلم كلوبستوك 107

مياه نهر الإيليسوس (أفلاطون، مالارميه) 113

الملحق 2: لِمَ يتحرّز فاليري من الفلاسفة 143

أن نحلُمَ (ديكارت، أوزون) 147

رواية ما قبل البَدء الشَّهيرة (فيكو وبودلير) 179

فلتُسبَك كلّ فلسفةٍ في قالب الشّعر! (ليوباردي، نوفاليس) 207

المشي في اللّيل مع كَنْت (كَنْت، فرجيل) 231

أن نفكّر، أن نُشعِر (هايدغر، هولدرلين، باشلارد) 263

الملحق 3: لِمَ كان هايدغر بحاجةٍ إلى هولدرلين؟ 305

أن نُنشئ حقبةً (باديو وسيلان وسيغالين) 309

أن نبحَثَ، وأن نربِطَ، وأن نقطعَ الصِّلات (دوغي) 333

لن أنبُس ببنتِ شفةٍ، لن أفكِّرَ بشيءٍ (غوولد ، وبروست، وسيرفنتيس، ونيتشه أيضاً، ورامبو) 345
الثبت التعريفي 371
ثبت المصطلحات 381
الفهرس 395

مقدّمة المُترجمة

إنَّ إشكاليّة العلاقة بين الفلسفة والشّعر هي إشكاليةٌ قديمة ترقى إلى مشهدٍ صوَّره أفلاطون في الكتاب الثالث من **الجمهورية**، حيثُ طَالب بطرد الشعراء خارج مدينته الفاضِلة بذريعة أنَّهم يحرِفون الفِكر عن درب الحقيقة من خلال إخضاعه لإغراء الصور المضلِّلة. ففي البَدء فرضَ خلافٌ نفسه بينهما. إذ ربطَ أفلاطون المعرِفة بالفلسفة ووسمَ الشّعر بالعاطِفة والعالم الحسيّ، فجعله بذلك نقيضاً للفلسفة وعدوّها اللّدود. فقد شنَّ أفلاطون حملةً هوجاء على الشّعر وأعطى انطلاقةً لمسلسلٍ من الانتقادات التي وُجِّهَت ضدّه، على يد ديكارت مثلاً أو أغامبين القائِل: "يستوعِب الشّعر موضوعه الخاصّ من دون معرفته، بينما تعرِف الفلسفة موضوعها من دون أن تستوعِبه"

وقد استعَرَت النَّظرة المُناهِضة للأدب والشّعر في القرن التاسِع عشر مع انبهار الإنسان بإنجازات الثورة الصّناعيّة. وسُمِعَت أبواق تنعي الأدب والشّعر وتَعِد بانتهاء عصر الحُمق والشّعوذة وبداية عصر العِلم والمعرِفة والتنوير والعقلانيّة. وفي غمرة هذا الاستخفاف بالشّعر والرَّغبة الجامِحة في تأكيد عدم وجود أيّ علاقةٍ بين الشّعر والفلسفة، يبدو أنَّ مَن ساروا على نهج أفلاطون أغفَلوا أنَّ أفلاطون نفسه وظَّف الشّعر في كتاباته وسخَّر أساليبه وصوره لانتقادِ الشُّعراء وذمّهم وحتّى

طردِهم. تماماً كما فعل هايدغر الذي وجد نفسه بالرّغم من نقده للميتافيريقا والشّعر يعترِفُ في نهاية المطاف بأنّهما الترياق المُضاد للتقنية ولنزعتها اللاّإنسانية. فما الميتافيزيقا والشّعر "إلاّ صورتان إنسانيّتان للتعبير عن الوجود"

ولعلَّ الخصام بين الفلسفة والشعر هو مجرد خدعة. فهما يتضافران معاً للكشف عن عمق الأشياء وللتّنبش عن الممكن في المستحيل وعن الضروري في العارض وعن العارض في الضروري. وهكذا يكمّلان بعضهما البعض: فيتمّم الشعر عمل الفلسفة وتواصل الفلسفة عمل الشعر. فهما يؤسّسان معاً فضاءنا الروحي. فعالمٌ بلا فلسفة هو عالم أهوج تتقاذفه الرياح، وعالم بلا شعر هو عالم قاحلٌ فقدَ روحه. فكما دعا نيتشه: "إنّه لمِن الضروريّ ألاّ نوغِلَ في الفِكر وننسى الوجدان الذي يُمثّله جانِب الأدب والشّعر. فلا بدّ من العودة إلى ما يعتمِل في أنفسنا من عناصِر بدائيّةٍ للارتشاف من نبع العاطِفة... حتّى لو أدّى ذلك إلى تحطيم الفِكر التحليليّ" وبدوره أيضاً يذهب الفارابي إلى التأكيد أنَّ الشّعر نافعٌ ولذيذٌ، وقد شرحَ ذلك بقوله: "والأقاويل الشّعرية منها ما يُستعمَل في الأمور التي هي جدّ، ومنها ما شاء أن تستعمَل في أصناف اللّعب. وأمور الجدّ هي جميع الأشياء النافِعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانيّة، وتلك هي السّعادة القصوى"

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذا المؤلّف لا يُعالِج العلاقة التي تربِط الفلسفة بالشّعر كما أنّه لا يُعالِج المضمون الشّعريّ الذي تنطوي عليه بعض الأعمال الفلسفيّة، ولا هو يُعالِج أيضاً المضمون الفلسفيّ الذي تنطوي عليه بعض القصائِد الشعريّة، بل إنّه يبحث في العلاقة التي أنشأها بعض الفلاسِفة مع مطالعة القصائِد الشعرية وأحياناً الكتابة الشّعريّة. فهو يُظهِر من خلال عشرة أبحاثٍ غنيّةٍ بالأمثلة والشواهِد

كيفيّة توظيف بعض كبار الفلاسفة الشّعر لخدمة مقاصِدهم الفلسفيّة، بحيثُ تتسرَّب الصور الشّعريّة الجميلة في أخاديد مفاهيمهم وتُنقِذ التصوُّر من جفافه الاستدلاليّ.

وإذا كانت الفلسفة حواراً، فهي بالأولى حوارٌ بين لغاتٍ وبين نصوصٍ. وبهذا المعنى لا يُمكننا أن نفصل لحظة إعداد النصّ عن لحظة ترجمته. كما أنّنا نلاحِظُ أنَّ عدداً من الفلاسفة هم أيضاً مترجمون، وليس مردّ ذلك إلى أنّهم يسعون إلى نقل نصوصٍ وجعلها متوافِرةً وحسب، بل لأنّهم يُدرِكون أنَّ الترجمة هي من صميم الممارسة الفلسفيّة. فليست العلاقة التي تربط النصّ الأصليّ بالنصّ المُترجَم عبارةً عن نَسخٍ أو تمثيلٍ، لأنَّ مهمّة الترجمة لا تكمن في التلقّي بل في التواصُل. إنّها عملية فهمٍ وتأويلٍ وإعادة صياغة.

فنحن حين نتحدَّث عن الترجمة نستحضِرُ دوماً مسألة الأمانة والخيانة. وبذلك يكون البُعدَين الفلسفيّ والشعريّ وثيقَي الصِّلة بكلِّ عمليّة ترجمةٍ. فالبُعد الفلسفيّ يكون حاضِراً فيها بقوّةٍ لأنّه ثمّة علاقةٌ تربط الترجمة بالحقيقة إذ من غير المُمكن تجنُّب الترجمة بوصفها عمليّة فهم وتأويلٍ لأجل إدراك ما وراء الكلمات ودلالتها. ويقترِنُ ذلك بالعُنفَ، كما يقول هايدغر: "إذ لا بدّ للتأويل من أن يستعمِل العنف. ولكن لا يجب خلط هذا الأخير بالاعتباطيّة الخرقاء، فعلى التأويل أن ينشط وأن يُقاد بقوّة فِكرةٍ مُلهمة" فعمليّة الفهم هي بمثابة اختراق النصّ بحثاً عن "لغةٍ خالصةٍ" تتجاوز حدود اللُّغات. ونستنتِج من ذلك أنَّ عنف التأويل يرجِع إلى تضمُّن كلّ لفظٍ على معانٍ عديدة ينبغي التأمُّل فيها بغية فهمِها. أمّا البُعد الشّعريّ، فيبقى مُلازِماً للترجمة في إطار أنَّ المُترجِم يُحاوِل التعبير بلغته عن المعاني التي يكون قد استولى عليها من النصّ الأصليّ، كما أنّه يحاوِل أحياناً

تدارك النّقص اللُّغويّ أو المعجميّ الذي قد يجدِه في لغته. ويُطلِق ميشونيك (Meschonnic) على هذا البُعد الشّعريّ اسم "الشعريّة نحو النصّ" التي تسمَح بإبراز أناقة النصّ المُترجَم وحيويّته وقوّته.

وعليه، تستدعي الترجمة إقامة علاقة تبادلية وتفاعليّة بين الذات والآخر. ولإنجاز هذه المهمّة المزدوِجة، يمرُّ المترجِم بفترةِ مخاض عسيرٍ. ويقف برمان (Berman) على بعض المطبّات التي قد يقع فيها المترجِم أثناء القيام بمثل هذه المهمّة، وأبرزها: العقلنة والتوضيح والتطويل والتبسيط والتفخيم والاختصار والمجانسة وحذف الإيقاع وإزالة تعالقات الألفاظ الخفيّة وإزالة الارتباطات اللُّغوية الخاصّة وحذف العبارات المألوفة ومحو المستويات اللُّغوية" ففي الواقِع، تطرح عمليّة الترجمة ولا سيّما الترجمة المتخصِّصة في مجالٍ معيَّن، أي المجال الفلسفيّ والحالة هذه، كمّاً من الصُّعوبات التي يتعيَّن على المترجِم تذليلها. وإليكم أبرز الإشكاليّات التي اعترضتنا أثناء الإكباب على ترجمة هذا المؤلَّف، والتي يُمكن إيجازها كالآتي:

1. ترجمة المصطلحات الفلسفيّة المتخصِّصة: الفلسفة هي أمّ العلوم وأقدمها على الإطلاق. ومع كرّ الأيّام وتوالي العصور، ازداد معجم المفردات الفلسفيّ وأصبح يضمّ قدراً هائِلاً من المصطلحات المتخصِّصة التي ينبغي تحليلها وفرزها بغية فهمها قبل نقلها. ونذكر منها على سبيل المثال المصطلحات التالية: افتراضية السياق التاريخيّ (uchronie) والصوفيّة (mysticisme) وكَبت (frustration) وتذكُّر (réminiscence) وتجريبيّة (empirisme) وتأمُّل (méditation) ومخيِّلة (imagination) وتِيه (errance) وحلم يقظة (rêverie). إلخ.

وثمّة إشكاليّة رديفة تطرح نفسها هنا، ونعني بها إشكاليّة هجرة المصطلحات، حيثُ إنَّ بعض كلمات اللُّغة العامّة تكتسي أحياناً بحلّةٍ

تخصُّصيّةٍ وتدخُل إلى معجم المصطلحات المتخصِّصة، فيصعُب التعرُّف عليها أحياناً، ممّا يستوجِبُ تركيزاً وأبحاثاً طويلةً. ومن هذه المصطلحات نذكر مثلاً: الحماس (enthousiasme) والمسلَّمات الأخيرة (vérités dernières) وذهول (étonnement). إلخ.

2. مفاهيم ثقافيّة: لا يُخفى على أحدٍ أنَّ الثقافة الموسوعيّة تُعتبرُ ركناً من أركان الترجمة الناجِحة، إذ لا يكفي أن يكون المترجِم خبيراً في أساليب الترجمة وطرائقها ومتمكِّناً من اللُّغتَين المُترجَم منها والمُترجَم إليها وحسب لكي يبرع في تأدية مهمَّته. فالترجمة نشاطٌ إبستيمولوجيّ بامتياز. وقد اعترضتني في طور عمليّة الترجمة إشكاليّة المعلومات الثقافيّة التي لا يجد القارئ الفرنسيّ صعوبةً في فهمها على الفور لأنَّها تتعلَّق بالأدب الفرنسيّ الكلاسيكيّ أو بالميثولوجيا الإغريقيّة التي نشأ عليها ودرسها في المدرسة أو أنَّها تتعلَّق حتّى بأماكن جغرافيّة يعرِفها، في حين يتعيَّن شرحها للقارئ العربيّ. وكنتُ أعمَدُ، حين أقعُ على معلومةٍ ثقافيّةٍ مماثلةٍ، إلى شرحها في الهامش الوارِد في ذيل الصفحة، وذلك ليس من باب انتهاك "مبدأ عدم غباء القارئ" (dogme de la non imbécilité du lecteur) الذي نادت به دانيكا سيليسكوفيتش (Danica Seleskovitch)، بل حرصاً منّي على السعي إلى وضع القارئ الأصليّ والقارئ الجديد على قدم المساواة، أي أن أجعل في متناول القارئ الجديد كلّ ما يتمتَّع به القارئ الأصليّ من دون أن أقلِّل من قيمة ذكائه. وإليكم بعض الأمثلة: شخصيّة "السيد تيست" (Monsieur Teste) التي تحدَّث عنها فاليري (Valéry) وشخصيّتا "سوان" (Swann) و"أوديت" (Odette) عند بروست في كتابه **البحث عن الزمن الضائع** (*A la recherche du temps perdu*) ورقصة مشية القمر (moonwalk) التي اشتهر بها ملك البوب مايكل جاكسون ونهر الإيليسوس (les eaux de l'Ilissos) في

أثينا، والعرّافة الدَّلفية (Pythie) التي تجترِح المعجزات في معبد أبولون، وهاتف سقراط، فضلاً عن مجموعةٍ من الشخصيّات الميثولوجيّة، من مثل: العرّاف الأعمى تيريسياس (Tirésias) والإله ديونيسوس (Dionysos) المعروف أيضاً باسم "باخوس (Bacchus) وهو إله الخمر والإله غانيمادس (Ganymède)، وغيرها العديد من الأمثلة.

3. **كلمات مُبتكرة**: تلبّي اللُّغة متطلّبات مستعمليها وحاجاتهم. والحال أنَّ مستخدمي اللُّغة يشعرون أحياناً بالحاجة إلى استنباط بعض الكلمات لأسبابٍ مختلفةٍ. ويكون أحياناً لهذه المُحدَثات أو المصطلحات المولَّدة وقعٌ غريبٌ في آذان الناطقين بهذه اللُّغة أنفسهم، فما بالك إنْ اقتضت ترجمتها إلى لغةٍ أخرى. وبغية التمكُّن من نقل هذا النوع من المصطلحات إلى اللُّغة العربيّة، لجأت تارةً إلى التفسير بأسلوبٍ شخصيٍّ وطوراً إلى التركيب والنحت أو إلى الاقتراض المعجميّ مع إضافة هامشٍ تفسيريّ في أسفل الصَّفحة، وإلى العديد من الطرق الأخرى. كما في الأمثلة التالية: الإيغيتور (Igitur) وشِعرَ فلسفيّ (poésophique) والسونيرجيا (sunergeia). إلخ.

4. **الأمثلة الأجنبيّة**: ناهيك بالأمثلة الفرنسيّة الغزيرة والإشكاليّات التي تطرحها لدى نقلها إلى اللُّغة العربيّة، يزخَر هذا المؤلَّف بالأمثلة الموضّحَة التي أتت باللُّغات الإنجليزيّة والألمانيّة واللاتينيّة وغيرها. وإنَّ غنى الكتاب بالأمثلة المتنوّعة ينعكِس غنىً على الدراسة. إلاّ أنَّ الصعوبة تكمن في أنَّ الكاتب لم يكن يعمَد دائِماً إلى ترجمة المَثل الأجنبيّ إلى اللُّغة الفرنسيّة، ولا سيّما الأمثلة الألمانيّة واللاتينيّة التي كان يتركها على حالها، لأنّه يتوجَّه إلى الجمهور الفرنسيّ الذي يُتقِن اللُّغة الألمانيّة بحكم الجوار وكذلك اللُّغة اللاتينيّة التي تعلَّمها على مقاعِد الدراسة، بخلاف القارئ

العربيّ. وإليكم بعض الأمثلة: سُبل تبلُّر الأشياء (hodoï) وتعليق الأحكام (Epochè) وحقيقة - واقع (Aléthéia) وزمن المِحنة (Dürftiger Zeit). إلخ.

5. صعوبة نقل إيقاع الجمل: تنتمي اللُّغة الفرنسيّة إلى نظام اللُّغات الهنديّة الأوروبيّة. أمّا اللُّغة العربيّة، فتتحدَّر من نظام اللُّغات الساميّة. وعليه لا تتشاطر اللُّغة الفرنسية واللُّغة العربيّة الجذور والأصول اللُّغوية عينها، لذلك تتباين طرق كلّ منهما في تركيب الجُمل وتقطيعها. وحين تتعلَّق المسألة بالفلسفة والشِّعر يُصبح الأمر أكثر تعقيداً بعد. فهَب مثلاً الجملة التالية: (Se taire donc. Entrer dans le mutisme des aphasiques - celui de Baudelaire ou celui de Nietzsche. Dans le silence des animaux. Dans la "patrie muette" des choses. Entrer dans ces silences avec et par le langage). وقد ترجمتها كالآتي: أن نصمت إذاً. ويعني ذلك أن ندخل في صمت الأشخاص الحبيسين - كصمتِ بودلير (Baudelaire) أو صمت نيتشه (Nietzsche)، أو في صمت البهائِم، أو في "الوطن الصامت" للأشياء. ويعني ذلك بتعبيرٍ آخر أن ندخل إلى عوالم الصمت هذه مع اللُّغة وعبرها. ممّا يستوجبَ علينا في كثيرٍ من الأحيان اللُّجوء إلى التكرار أو إلى إعادة سبك الجُمل، أو غيرها من الأساليب، بغية تخطّي هذه العقبة.

6. كثرة الاقتباسات والمراجِع: إنَّ الاقتباسات والإحالات التي أوردها المؤلِّف في كلّ صفحة، لا بل أكاد أقول في كلّ فقرةٍ، لا تُعدُّ ولا تُحصى. وكان لا بدّ لِفَهم الاقتباس فهماً دقيقاً من إعادته إلى سياقه بالعودة إلى المصدر الذي اقتُطِعَ منه، ومعرفة المناسبة التي وردَ فيها. ولم أدّخِر وسعاً للبحث والتنقيب عن هذه المصادر على تنوُّعها بغية ترجمة الأمثلة المأخوذة منها بدقَّةٍ. كما عمدتُ إلى

البحث عن عناوين تلك المراجِع، سواء كانت كتب أو قصائِد أو دواوين شعرية أو مقالات أو غيرها، لإيجاد المُقترحات العربيّة الشائِعة الاستعمال للدلالة عليها، في حال توافرها، لأنَّ غالبيّة تلك المراجِع تُعتبَر من كلاسيكيّات الأدب الفرنسيّ وتعود إلى حقباتٍ قديمةٍ ورجَّحتُ أنَّ تكون قد عُرِّبت، فحاولتُ جاهِدةً الوقوف على تلك المقترحات حتَّى لا يلتبِس الأمر على القارئ العربيّ فيقرأ ترجماتٍ مُختلِفة تُحيل إلى عنوان المرجع الواحِد.

كانت هذه لمحة سريعة عن أبرز الإشكاليّة التي تعثَّرنا بها أثناء نقل هذا المؤلَّف إلى اللُّغة العربية. وإن كنَّا نعلَم بأنَّ كلّ ترجمةٍ تكون محكومةً بـِ "فقدان شيءٍ من المعنى"، إلاّ أنَّ ذلك لا ينبغي أن يدفعنا إلى إعلان "حداد الترجمة" (le deuil de la traduction)، كما يفعل بول ريكور (Paul Ricoeur). ففي مقابل المعنى الذي نخسره من النصّ الأصليّ نربح معانٍ وتصوُّراتٍ جديدة وطريقة جديدةً في التعبير عن حقائِق مُبتكرة أيضاً في اللُّغة التي ننقل إليها. ولا تنعكِس إيجابيّات الترجمة على النصّ المُترجَم فقط، بل تتجاوزه لتصِل إلى النصّ الأصليّ فتعمَل على نشر أفكاره وإيصالها بأحلى حلَّةٍ إلى جمهورٍ من القرّاء الجدد؛ فيتَّخذ بذلك انطلاقةً جديدةً وانتشاراً أوسع. وتلفِتنا في هذا الصدد الفكرة الطريفة التي أشار إليها دريدا (Derrida)، ومفادها: إنَّ النصّ المُترجَم يُعتبَر محظوظاً، كيفما كانت نوعيّة ترجمته؛ فليس المترجِم هو المَدين لصاحِب النصّ الأصليّ، بل إنَّ هذا الأخير هو المَدين لمترجمه. فعسى أن تكون هذه الترجمة قد ساهمَت في إيصال فكرة المؤلِّف الأصليّ بشكلٍ مقبولٍ علماً بأنَّه كتابٌ صعبُ الفهم في لغته الفرنسيّة الأمّ ويتطلَّب أن يكون القارئ ملمّاً بالمصطلحات الفلسفيّة والشِّعريّة ومُحصَّناً بثقافةٍ واسعةٍ ومُعمَّقةٍ. كما تستلزِم قراءته أن يعتمرَ القارئ قبَّعة التركيز وأن

يرتدي عباءة الانتباه لسبر معانيه. فعسى أن تكون نسبة الإضافة التي ساهَم هذا المؤلّف في إدخالِها مُفيدةً للقارئ العربيّ أوّلاً وللُّغة العربية ثانياً.

ريتا خاطر

هذا الجنوح الآسِر والآبِد الذي هو جنوح الشعر...

نقلاً عن نيتشه (Nietzsche)، **المعرِفة المرِحة** (*Le gai savoir*)،

الفصل الثاني، الفقرة 84

توطِئة

لا تُكتَب حول المسائِل الجوهريّة إلاّ المقدِّمات. ويخال إلينا أنَّنا حدَّدنا غرضاً ما وأمسكنا بثباتٍ بخطوطه الأساسيّة وطوَّقنا حدوده أكثر فأكثر. ولكن، كم أنَّنا واهِمون! فمِن فَرط ما نُضاعِف المقاربات نراه على العكس ينأى ويبتعِد، وفي الوقت نفسه تَدلَهِمُّ المسافة التي تفصلنا عنه. هكذا تجري الأمور هنا. ففي محاولاتنا المتكرِّرة لإدراك الأمور عن كثبٍ، لا بد لنا من أن نلاحِظ سريعاً أنَّ امتداداً آخر يتكشَّف أمامنا وأنَّ تفكُّراً جديداً يلوح في الأفق ـ وأنَّ غرضاً جديداً حتّى يرتسِمُ فارِضاً إرجاء الالتقاف المُتخيَّل. ومن شأن هذا التقدُّم الذي يسير القهقرى، أي هذا المشي الذي يُشبِه رقصة مشية القمر(*) (Moonwalk)، أن يُحدِّد على النحو الأمثل الطريقة التي نعتمِدها

[تجدر الملاحظة إلى أن جميع الهوامش المشار إليها بأرقام تسلسلية هي من وضع المؤلف، أما تلك المشار إليها بإشارة (*) هي من وضع المترجم].

(*) وهي حركة راقصة تعتمِد على إيهام الناظر بأنَّ الشَّخص الذي يُنفذها يحاول المشي إلى الأمام ولكنَّه يرجِع إلى الخلف. وقد اشتهرت هذه الحركة عندما أدّاها ملك البوب مايكل جاكسون (Michael Jackson) في أغنية "Billie Jean" عام 1983. وبعد ذلك أصبحت الحركة التي تميَّز بها مايكل جاكسون، وتُعدُّ اليوم من أشهر حركات الرَّقص في العالم.

للتعامل مع ما أطلَقتُ عليه، عن غير معرفةٍ متبحِّرةٍ، اسم المسائِل الجوهريّة، أي: تلك التي كلّما خطونا خطوةً باتّجاهها نكتشِفُ بانوراما ذات طابعٍ إشكاليٍّ أكثر اتّساعاً.

إنَّ هذه المسائِل التي يدور في فلكها كلّ الجهد الذي نبذله لنحيا هي قليلةُ العدد. ولكنَّها تتفرَّد بخاصيّةٍ أنَّها لا ترِد أبداً على ذهننا بصيغةٍ تدعو فِعلاً إلى طرح التساؤلات. بل إنَّها تُصنف بالأحرى في خانة الأجوبة التي تفرِض نفسها بقوَّةٍ. إنَّها أجوبةٌ لا تَفصِلُ نهائيّاً في اللُّغز الوحيد الذي تُحيط به، فتقينا انطلاقاً من هنا بلا ريب الشعورَ بالقنوط واليأس. وكما يكتبُ جورجيو أغامبين (Giorgio Agamben): "إنَّ انعدام وجود غرضِ معرفةٍ نهائيٍّ هو بالضبط ما يخلِّصنا من الشعور بالتعاسة الذي لا ترياق له والذي تكتسي بِحلَّتِه الأشياء. فكلّ مسلَّمةٍ أخيرةٍ تُرضي نفسها بصياغةٍ تشيئيّةٍ - وإنْ كانت تبدو موفَّقةً ظاهريّاً - تتَّسِمُ دوماً بطابع الإدانة القدَريّة، والحكم الذي يَسجنُنا إلى الأبد في حقيقة الواقع"[1] ويُردِف قائِلاً: "إنَّ الانسياق نحو هذا الإقفال النهائيّ للحقيقة هو مَيلٌ يُمارَس في إطار اللُّغات التاريخيّة كلّها، وهو أمرٌ يحاول الشِّعر والفلسفة سدى التصدّي له"

فقد كان القرن الماضي حافِلاً بـ "المسلَّمات الأخيرة" وبـ "الصياغات المجسِّمة"[*] مع ما ينتُج من ذلك، على الصعيد السياسيّ والأخلاقيّ والجماليّ، من مفاعيل ليس عنها أحدٌ بغافلٍ. ولم يتأَلَّق كلّ من الشعر والفلسفة باندفاعاتٍ أقلّ جذوةً في هذا

---

(1) Giorgio Agamben, *Idées de la prose*, trad. par G. Macé (Paris: Christian Bourgois, 1998), p. 38.

(*) أي التي تُجسِّم أو تُسقِط الأفكار في كلام.

الصدد. علماً بأنَّ لا هذا ولا تلك جسَّدا بنسقٍ واحدٍ الجهد المبذول للتصدّي لمسألة "إقفال الحقيقة إقفالاً نهائيّاً" التي تحدَّث عنها أغامبين. وبالعكس، كانا يقدِّمان لها أحياناً عضداً غير مألوفٍ وحَمِساً. فلُبان الصَّيَغ والأنظمة والصور[2] هذا الذي يُحرَق من أجل قضايا تدعو للرِّثاء أو تتَّصِف بالرداءة، قد اتَّخذ في زمن قوائِم الجرد قيمة التّيه؛ وبات هذا التّيه يُلقي بظلاله من الآن فصاعِداً على الأحكام الصادرة ليس فقط بحقّ هذا العمل الأدبيّ المعيَّن أو ذاك، بل باتَ يُوجَّه بشكلٍ فضفاضٍ وملحٍّ أكثر وتهكميٍّ بمكرٍ أكثر، بحقّ فعل ممارسة الشِّعر والفلسفة بحدِّ ذاته، اللَّذَين يُتَّهمان دائِماً بمساومتهما المحتملة مع الأسوأ.

يستوجِب الأمر أن تراوِد المرء الكثير من الأوهام وأن يتحلّى بالكثير من البراءة ليُصدِّق تلك الحقبة التي ولَّت. ويكمن هنا بالضَّبط أحد موروثات القرن العشرين: والمُتمثِّل في هذا القلق من أنَّ أحداثاً نستمدُّ منها جزءاً من القوّة التي نفرِضها في مجال الفِكر، وكنّا أحياناً شهوداً عليها، أضحت وثيقة الصِّلة بشكلٍ لا يُمكن الرُّجوع عنه في استعمالِ اللُّغة. وأحد أكثر المؤلَّفات النيِّرة في هذا الصدد هو بلا ريبٍ المؤلَّف الصادِر عام 1956 والذي يحمل عنوان **عصر الريبة** (*L'ère du soupçon*)، وفيه توضِّح ناتالي ساروت (Nathalie Sarraute)، في خضمّ الحديث عن وضع الشخصيّة الروائيّة، وأبعد

(2) "كم من الثنائيّات الوَبيلة، بين حياةٍ دُنيا نقيصةٍ وحياةٍ آخِرةٍ تُعتبَر الخيِّرة، وكم من المعارِف الروحيّة التي يتعذَّر تنفيذها، وكم من الكلام المحال قد تمّ نشره هكذا بواسطة العبقريّة السوداويّة التي تتحلّى بها الصورة منذ انبلاج فجر غربنا [...]! وأيّ أداةٍ هي تلك الأحلام بالنِّسبة إلى الأيديولوجيّات التي تقول بالعدَميّة دوماً، وبالنِّسبة إلى نَهَم السلطة التي ستحوِّلها إلى شعاراتٍ ترفعها! نقلاً عن: Yves Bonnefoy, *La présence et l'image* (Paris: Mercure de France, 1983), p. 34.

من نطاق كلامها بكثير، العلاقة التي تربطنا بالواقع، وهي توضح بادئ ذي بدءٍ دلالةَ هذا المرجع نفسه، **أي الواقع**، وقيمته. وعليه، ليس أكيداً البتّة أنَّ الفلسفة والشِّعر يُثابران دائِماً على "التصدِّي" للميل إلى الحقائِق المُقفلة. وكلُّنا يعرِف منذ بنيامين بيريه (Benjamin Péret) أنَّ ما كان يُشكِّل في أحد الأزمنة الغابِرة مجد الشُّعراء قد ينقلِب سريعاً إلى ما يُشكِّلُ خِزيَهم.

لم يكفَّ إجمالاً زمن الصراعات العالميّة عن إعادة وضع العلاقة التي تربِط كلّ خطابٍ بمرجع الحقيقة على بساط البحث. وهو، من خلال إجراء عملِ تشكيكٍ معمَّم طويل، انتزَعَ من أقوال اللُّغة هذا الإيمان بوجود معنىً ثابتٍ ومشتركٍ. وهذا سعيٌ بدأ لا جَرَم منذ فجر عصر الأنوار(*)، ولكنَّه يبلغ أَوجهُ مع تحليل الخطاب، وكذلك في ظلّ مختلف أشكال النِسبويّة(**) المحيطة بنا. والحال أنَّه في الوقت نفسه، ساهم انهيار التجاوزات المؤسِّسة الكبرى في إرجاع كلّ ما نُصنفه تحت خانة مصطلح الحقيقة الشموليّ إلى خانةَ مثوليّةِ(***) الكلام. كما ساهَم في تحويل وضوح الأشياء إلى مفعول كلام، وفعل المعرفة إلى إجراءٍ كلاميٍّ. ففي طور تكثُّف الكلام، يغدوَ أيضاً هذا الأخير مادّةَ البناء الوحيدة التي تصلح لتشييد عوالمنا

(*) ويُسمّى أيضاً "عصر التنوير"، وهو مصطلح يُشير إلى القرن الثامن عشر في الفلسفة الأوروبيّة، وغالباً ما يُعتبَر جزءاً من عصرٍ أكبر يضمّ أيضاً عصر العقلانيّة. والمُصطلح يُشير إلى نشوء حركة ثقافيّة تاريخيّة دُعيَت بالتنوير والتي قامت بالدِّفاع عن العقلانيّة ومبادِئها كوسائِل لتأسيس النِّظام الشَّرعيّ للأخلاق والمعرفة بدلاً من الدين. ومن هنا نجِد أنَّ ذلك العصر هو بداية ظهور الأفكار المتعلّقة بتطبيق العلمانيّة. وكان روّاد هذه الحركة يعتبرون مهمّتهم قيادة العالم إلى التطوُّر والتحديث وترك التقاليد الدينيّة والثقافيّة القديمة والأفكار اللاعقلانيّة التي كانت شائِعةً ضمن فترةٍ زمنيّةٍ دعوها بـ "العصور المُظلِمة"

(**) إنَّها مذهب يُقرِّر أنَّ المعرفة نسبةٌ بين العارِف والمعروف.

(***) حالة كائِنٍ مائِلٍ في كائِنٍ آخر.

الحميميّة والجماعيّة. وإنَّ النشاطات الأكثر انطباقاً على التعبير الشفهيّ - كالشِّعر والفلسفة من جملة أمورٍ أخرى - قد وُضِعَت في صلب حقل التناقضات هذا. فمن جهةٍ، بَطُلَ بوضوح نفوذها النّاظِم في ترتيب الأشياء، والذي غذَّت العصور القديمة فكرته منذ هوميروس وأفلاطون. بيد أنَّ فرصة إلقاء بعض الضوء على الظلام المُحدِق بوضعنا لم تكن متوقّفةً من جهةٍ أخرى إلاّ على هذه الإشارات التي لم تكن تكلُّ أو تملُّ من إعادة تنظيمه وطرح الأسئِلة بشأنه. ويخرِق هذا التمزُّق الداخليّ جدار الوعي المعاصِر. ويجعل العلاقتان الفلسفيّة والشعريّة بالعالم علاقتَين صنوان لا تُفصَم عراهما في سياق هذا الوعي المُفكَّك. فتُصبِحان أُختَين توأم متَّحِدتَين، ونادِراً ما كانتا كذلك حتّى في إطار الدراسات المُطوَّبَة أو المساهمات الخبيثة التي تُغلِّفها خيوط المنطق السائِد بين الناس. وبالتالي، يقتضي أكثر من أيّ وقتٍ مضى أن نعيد التفكير في هذا الرابط بينهما والذي يُعيد الحاضر شدّه، في حين لم يكفّ التاريخ الماضي عن فَصمِه.

في البدء، فرضَ خلافٌ نفسه بينهما. ونقصد بعبارة في البدء أنَّ الأساليب كلّها التي "نظرَ" بموجبها الفلاسِفة إلى الشعر تُحيل، بشكلٍ ضمنيٍّ أو صريحٍ، إلى مشهدٍ صوَّره أفلاطون في الكتيِّب الثالث من كتابه الذي يحمل عنوان **الجمهورية** (*République*). ويعرِضُ هذا المشهد، كما نعلم، عملية طرد الشعراء خارج المدينة بذريعة أنَّهم يَحرِفون الفِكر عن درب الحقيقة من خلال إخضاعه لإغراء الصور المضلِّلة. فحين تمّ ابتكار الفلسفة بوصفها إحدى أنظمة الفِكر، عمدت مباشرةً إلى إدانة نقيضها المُتمثِّل بأوباش الشُّعراء الدخلاء. وكانت تعتبِر أنَّه ينتمي إلى عالم الرؤيا الخارِقة مُبعِدةً إيّاه عن قضيّة الحقيقة العظمى التي تُكرِّس نفسها لها. والأمور هي أكثر تعقيداً بكثيرٍ ممّا يوحي به هذا الملخَّص. ومردُّ ذلك أوّلاً إلى أنَّ

أفلاطون لا يستخدِم مصطلحَي **شاعر وشعر** وفق المفاهيم نفسها التي نعرِفها، وثانياً إلى أنَّ هذه الإدانة قد شُجِبت في الواقِع من خلال اللُّجوء المتكرِّر، في الخطاب السقراطيّ، إلى الإحالات الشعريّة والأسطوريّة. بيد أنَّ الآثار التي تتركها هذه الفقرات القليلة المعدودة في كتاب **الجمهورية**، وغيرها أيضاً لدى أفلاطون، لا تحتمِل الالتباس، إذ: إنَّها تميل إلى الإشارة بوضوحٍ إلى وجود استعمالَين للُّغة، وإلى تعزيز التعارض القائِم بين الكينونة والظاهر، وإلى التفريق بين الشِّعر والفِكر وإلى تجزِئة الفِكر إلى منطقتَين متنافرتَين، وإلى رسم جغرافيا دقيقة عبر العالم تمرُّ حدودها في أماكن غير متوقَّعة ولا تكفُّ عن التقلُّب مُظهِرةً حالات عدم فهمنا إلى ما لا نهاية له.

إلاّ أنَّ **غيريّة**[3] الشِّعر هذه تُشكِّل أيضاً شرط الحوار الذي ينشأ بين الفلسفة والشِّعر. زِد على أنَّ كلمة **حوار** ليست الكلمة المناسبة لنستخدمها في هذا الموضع. فأن نتحدَّث، كما نفعل بكثرةٍ في أيّامنا هذه، عن "حوار الثقافات" يعني أن ندَّعي وجود حوارٍ مُفترَض بين الفلسفة والشِّعر. وفي الواقع، تستلزِم الحواريّة استيفاء شرطَين على الأقلّ، ألا وهما: تكافؤ الإصغاء بين المتحادثين ولغةً مشتركةً. وهما شرطان لا يجتمعان برأيي في أيٍّ من هاتَين الحالتَين. وإنَّه لمن العسير في الواقع، مكتفين بمعالجة الحالة الثانية، أن نقفَ على الأسباب التي تتضمَّن بموجبها الممارسة العمليّة التي ينتهِجها الفيلسوف بذاتها إصغاءً محدَّداً إلى الشِّعر. أمّا اللُّغة، فيعلم القاصي والداني أنَّها تُشكِّل في كلٍّ من الحالتَين موضوعَ استعمالاتٍ متناقضةٍ كليّاً، وأنَّ ذلك يُعدُّ أحد أسباب الخِلاف. "فلقد آن الأوان"، كما يقول هايدغر (Heidegger)، "بأن نتحرَّر من الرأي القاضي بأنَّ حِوار

(3) ما يخصُّ الآخر في مقابل الأنا.

الشِّعر والفِكر يستوفيه مزيج صيغتَي القول هاتَين الغامض والذي يكثُر عنه الحديث - ممّا يوجد إمكانية تبادل الاقتباسات الغامِضة بينهما [...]. فحقيقةً، يُصار لدى عرضِ كلٍّ من الشِّعر والفِكر إلى الإبقاء على المسافة التي تفصل بينهما، فيلبثُ كلّ منهما في الغموض الخاصّ الذي يكتنفه بواسطة اختلافٍ هشٍّ إنّما واضحٍ"[4]

يُعزى رابط الغيريّة هذا (الذي يُمثِّله "الاختلاف الهشّ إنّما الواضِح") إلى التذكُّر(*) أكثر منه إلى الحوار. ففي خضمّ التبعثر العامّ للخطابات ووَسط بطلان الكلام، تَمثُلُ القصيدة مجدَّداً للمُفكِّر وكأنّها قضيّةٌ ملحّةٌ. إنّها غرضٌ مُباغِتٌ يطرأ على تدفُّق الفِكر ويقفُ حجر عثرةٍ في وجه التراكيب المُشكَّلة سلفاً والتيارات المنطقيّة والصياغات بمختلف أنواعها؛ كما يحول دون القدرة على إقامة هذا التشابه الذي تتَّصِف به الأفكار سواء في عرضِ تسلسلِ أحداثِ حياةٍ ما أو إنتاجٍ أدبيٍّ معيَّنٍ. وإنَّ انبثاقها، على غرار انبثاق مقتطفات أبيات الشِّعر التي تصدر عن صوتٍ داخليٍّ يسمعه مالارميه (Mallarmé) على حين غرّة وهو يمشي في الشوارع، يقطعُ حبل الأفكار ويُثير لِساعته التساؤلات حوله. ويكشِف فيه وجود تيّاراتٍ أخرى أقلّ قابليّةً للتنبّؤ ولكنّها ليست أقلّ فاعليّةً، كما يُظهِرُ جانِباً لاواعياً بأكمله من جوانب الفِكر.

فُجائيّة القصيدة: يفرِض إذاً زمنٌ آخر نفسه في قلب ما كنّا نخاله زمن التدرُّج الواضِح والمُشارِك(**) ويكشِف زمنٌ آخر، أو

---

(4) Martin Heidegger: "Le déploiement de la parole," dans: *Acheminement vers la parole*, trad. par J. Beaufret, W. Brokmeier et F. Fédier (Paris: Gallimard, 1976), p. 180.

(*) أي تنبُّه النَّفس بعد اتّصالها بالبدن إلى معارِفها من حياةٍ سابقةٍ.

(**) المُحافِظ على المعنى نفسه في مختلف أشكاله.

عدّة أزمنةٍ أخرى في الحقيقة، طبيعة التدفُّق الذهنيّ المتعدِّدة الأصوات، أي تعدُّد الأصوات الخاصّ بالأساليب التي ننتهِجها للمناورة في المجهول وللتقدُّم فيه بواسطة ضربات مِرجاس متعدِّدة، من فرط ما فيه من تناقضات. فما يُثيره بيت شعرٍ واحدٍ مدسوسٍ في النثر، وما يفرِضه فجأةً على واقع التيّار الفِكريّ، إنّما هو نوعٌ من الاعتراض. إنّه غرضٌ مُثقلٌ بعتامته وبصمته الخاصَّين وبجمادته المُقاوِمة لكلّ شكلٍ من أشكال الحيويّة. فهو يُعارِض من خلال زِنته أو فكرته - فهاتان الكلمتان وجهان لعملة واحِدة. وليست طريقته في **التفكير** في مجال الفِكر إلاّ عبارةً عن هذه الزّنة التي تُشحَن فيه مع الوقت. إنّه صيغةٌ زمنيّةٌ فُجائيّة تؤثِّر وتُفكِّر على حين غرَّةٍ، ممّا يجعل ممكناً حدوث تدخُّلاتٍ أخرى من النسق نفسه، أي تقاطعاتٍ زمنيّةٍ أخرى.

وعليه، إنَّ عمليّة إدخال القصيدة في النثر المُفكِّر ليست سوى التجلّي المنظور للتذكُّر وللعمليّات المعقَّدة التي يستوجِبها. فهي تُقدِّم دليلاً على الطريقة التي تعمل بموجبها بعض مناهِج تفكيرنا العقليّة التي تتوسَّل حالات الجَمْع وحالات المقاومة لأيّ شكلٍ من أشكال الجَمْع، بقدر ما تلوي القصيدة التي تكون في غير موضعها، والمُضافة إنْ جاز التعبير بسبب طابعها الشِّعريّ نفسه، الروابطَ التي يخلقها الفِكر معها من خلال استحضارها. ويؤثِّر هذا الالتواء بطريقةٍ غير مباشرةٍ في ترقّي الفِكر نفسه الذي يجد نفسه مضطرّاً بغية مواصلة العمل - وهذه تحديداً وظيفته - أن يتفاوض مع صورته غير المتجانِسة التي تتحدَّدُ هنا، وهلمّ جرا.

فكيف يحدث أن تأتي قصيدةٌ، أو بيت شعرٍ أحياناً، أو جزءٌ من بيت شعرٍ، أو حتّى محاولةُ نظم الأوزان والقوافي لتلازِم الفِكر في نزعةٍ غامضةٍ لإدراك ما لا يُمكن هضمه واستيعابه؟ فأيّ نوعٍ من

أنواع الجَذب يَعمل حينئِذٍ؟ وما الفائِدة التي تُرتجى منه؟

أن نتكلَّم أو أن نكتبَ في مجال الفلسفة يعني أن نتعرَّف على كليّة قدرة اللُّغة على الأفكار. ويعني ذلك أن نختبِر نشوة السلطة في الكلمات وأن نحبَّ هذا التفوُّق الفِكريّ. "أنا مغرمٌ بعض الشيء بطريقتي في الترقّي في الأفكار عندما أُفلسِف"[5]، كما أكَّدَ فتغنشتاين (Wittgenstein). وفي الواقع، أن نفلسِفَ يعني أن نأخذ في الحسبان هذا النفوذ وأن نستكشفه وأن نمارِسه: وكلَّما مارسناه، يتَّسِع نطاق ممارسته. وجلّ ما يعنيه التعلُّم هو أن نقوم بهذا الاستكشاف. إذ تتمتَّع الفلسفة بقدرة أنَّها تملك **القدرة** على صعيد الفِكر. فهي **قادِرةٌ**. إنَّها قادِرةٌ على كلّ شيءٍ، ما عدا على شيءٍ واحِدٍ، ألا وهو: أن تلزَم الصمت.

ما الذي يعنيه فعل **لزِمَ الصمت** (se taire) بالنِّسبة إلى الممارسة الفلسفيّة؟ لا تتوافق كثيراً كليّة القدرة على الكلمات مع المعنى الضميريّ الغريب لهذا الفعل في اللُّغة الفرنسيّة. كأن يطبِّق المرء على نفسه **فعل الصمت**، وأن يجعلَ من نفسه هذا الصمت، أي كتلة السكوت هذه، كما لو أنَّ الكلمات تنقصه فجأةً أو أنَّ السلطة التي كان يمارِسها عليها تخور. وإنَّ الفيلسوف الذي يستسلِم لمثل هذا الإغراء، إنْ كان من الممكن أن يبدو كذلك بنظره، ينتقِلُ إلى موقع آخر تماماً، ونعني به: الحكمة أو الجنون ربَّما؛ وهو شكلٌ من التأمُّل التمهيديّ ولكنَّه لا يُمهِّد لأيّ شيءٍ مطلقاً. وعلى أيّ حالٍ، تنشأ فجأةً مسافةٌ بين الشخص نفسه واللُّغة. والحال أنَّ الفلسفة، مثلما يُذكِّر به جورج آرثر غولدشميدت (Georges-Arthur Goldschmidt)، "لا ترمي إلاّ إلى

(5) انظر ص 231–232 من هذا الكتاب.

إزالة هذه المسافة أو ردمها وإلاّ لَما كانت تتكلَّم عنها بهذا المِقدار. ولكنَّها تُخفِق في بلوغ غرضها لأنَّ هذا الأخير يمتاز بخاصيّةِ أنَّه لا يتألَّف من مادّة»[6]

أن نصمت إذاً. ويعني ذلك أن ندخل في صمت الأشخاص الحبيسين ـ كصمتِ بودلير (Baudelaire) أو صمت نيتشه (Nietzsche)، أو في صمت البهائِم، أو في "الوطن الصامت" للأشياء. ويعني ذلك بتعبيرٍ آخر أن ندخل إلى عوالم الصمت هذه مع اللُّغة وعبرها. هذا ما **تعجز** عن فعله الفلسفة - وإنَّ الصفحات التي يُكرِّسها المؤلِّف العظيم الذي وضعته إليزابيت دو فونتينيه (Elizabeth de Fontenay) للتحدُّث عن عالم الحيوان لدى هايدغر على سبيل المثال، هي مُثقِّفَةٌ في هذا الصدد[7] ومردّ ذلك بلا ريبٍ إلى أنَّ الصمت الذي نتحدَّث عنه هنا لا يُختبَر بوصفه حالةً، ويتعذَّر إدراكه في إطار أيّ أنطولوجيا، بل إنَّه على العكس يُحيل إلى تجارب وإلى لحظاتٍ فريدةٍ. فما يُعكِّر صفو الفلسفة، ما إن تستحوِذ على كلّ ما يأبى هايدغر إعطاءه وضع "العالم"، يتجلَّى في أنَّ العالم الخاصّ بشيءٍ ما أو ببهيمةٍ ما يضعنا في حالة استنفار **أحياناً**. وأنَّ هذا الصَّمت **الفُجائيّ** يتملَّكنا. ويركن إذاً هذا الاستنفار وهذا التملُّك إلى خصوصيّة لحظةٍ معيّنةٍ: إنَّه "صمت العالم قبل باخ" (Le silence du monde avant Bach) للشاعر لارس غوستافسون (Lars Gustafsson)؛ إنَّه الوقت المتوقِّف في قصيدة **الخطوات** (*Les pas*) لدى بول فاليري (Paul Valéry)؛ أو صمت

(6) Georges-Arthur Goldschmidt, *Le poing dans la bouche* (Lagrasse: Verdier, 2004), p. 80.

(7) Elisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes: La philosophie à l'épreuve de l'animalité* (Paris: Fayard, 1998), pp. 661-675.

الخاصّ في اللُّغة، أي **سذاجتها** (idiotie). والحال أنّه، أن يكون الشخص فيلسوفاً لا يعني ذلك أن يُناضِل ضدّ السذاجة، بل أن يُعيد توطينها في أرض الإدراك العقليّ.

يعرِض هذا البحث مغامرةَ إعادة التوطين هذه، وهو يتضمَّن ما يُناهِز العشرة أبحاثٍ يتمّ تنظيمها في كلّ مرّةٍ حول شخصيّةٍ أو شخصيَّتَين تؤديّان دور نقاط الاستدلال. وتُطالعنا فيه قصائِد شعريّة. ونُصادِف فيه فلاسِفةً مثابرين على قراءة القصائِد الشعريّة. وسنحاوِل في سياقه معرفة ما الذي يُكلِّمهم من خلال هذه الأصوات الغريبة. وسنحاوِل أن فهمها. وأن نحلُمَ معها. وأن نمرِّرها قدر المستطاع في نبرتهم الخاصّة. أو أن نبعدها بشكلٍ مسرحيٍّ أو بالعكس. وسنضطلعُ إجمالاً بدور التأليف، ولكنَّ توليفتنا لا تنتمي إلى أسلوب النَّظم نفسه الذي يستخدِمه هؤلاء، أي إنَّها معزوفةٌ متعثِّرةٌ إنَّما ثاقبةٌ. وسنبحثُ من دون كللٍ أو مللٍ عن السبب الذي يدفع بهم إلى القيام بهذا العمل. فنجِده حيناً ونفقده أحياناً.

تموضع وإيضاح

لا يُعالِج هذا المؤلَّف العلاقة التي تربِط الفلسفة بالشِّعر: فالقيام بمثل هذا المشروع، يُحتِّم أن يُصار أوَّلاً إلى الوقوف على تعريف المصطلح الأوَّل كما الثاني، وهذا عمل لا ندَّعي أنَّنا أنجزناه في هذا البحث الموجَز. ولكنَّ السواد الأعظم من المؤلِّفين الذين استشهدنا بهم في دراستنا هذه، من فلاسفةٍ وشعراء، يتحدَّثون عادةً عن مصطلحاتٍ جوهريّة في هذا المجال؛ ولمَن يرغب في الاطِّلاع على توجُّههم الفِكريّ، لا مفرّ له من التوقُّف عند هذه المصطلحات الجوهريّة.

وبالطريقة نفسها، ولأسباب مماثلةٍ (ولكن أيضاً لأسبابٍ أسلوبيّةٍ بيِّنةٍ)، سيُطالِعنا غالباً في هذا المؤلَّف مصطلح فِكر بدلاً من مصطلح فلسفة. ولا يُخفى على أحدٍ أنَّ الفِكر لا يكون فلسفيّاً دائِماً، فاقتضى توضيح ذلك. كما أعتقِد أنَّ هذا الالتباس بين المفهومَين بقي محصوراً هنا، إذ: تمّ بوضوحٍ التمييز بين الفِكر الشِّعريّ والفِكر الفلسفيّ حين كانت ضرورات السياق تفترِض ذلك؛ كما تمّ التمييز بين طرق العمل الذهنيّة بشكلٍ عامٍّ وتفكُّرات الفلاسِفة.

لا يُعالِج هذا المؤلَّف المضمون الشِّعريّ الذي تنطوي

عليه بعض الأعمال الفلسفيّة، ولا هو يُعالِج أيضاً المضمون الفلسفيّ الذي تنطوي عليه بعض القصائِد الشعريّة، بل إنّه يبحث في العلاقة التي أنشأها بعض الفلاسِفة مع الفِكرة التي كوّنوها عن الشّعر وعن مطالعة القصائِد الشعرية وأحياناً الكتابة الشّعريّة.

بعض الفلاسِفة: إنَّ هذا البحث لم يتطرّق إلى بعض الفلاسِفة الذين كان من الممكن ذكرهم. فلم يتمحَّص في دراسة سارتر (Sartre) ولا فوكو (Foucault) ولا هيغل (Hegel)، لكي نكتفي بذكر الأشخاص الذين قد يخطرون على بالنا للوهلة الأولى. فالغاية التي كان يصبو هذا البحث إلى تحقيقها كانت تكمن في استكشاف بعض الحالات التي بَدت فريدةً ومُعبِّرةً في آنٍ. وعليه، إنَّ ما وجَّه الاختيار إنَّما كان الجانب المتعلِّق بتقويم هذه الفرادة وهذا المظهر المعبِّر. كما أنَّ الاختيار تأثَّر أيضاً بتفضيلات المؤلِّف.

ما هو مصدر هذا الصوت؟

(سيميل ونيتشه وفرينو)

يروي برنارد غروتويزن (Bernard Groethuysen) أنَّ جورج سيميل كان يدأبُ على افتتاح دروسه بعباراتٍ من نمط: "ما الذي يعنيه بالضبط...؟" ("Que veut dire proprement...?"). وجُلَّ ما كان يفعله إذاً هو أن يضع نفسه في موضع التأمُّل الفلسفيّ؛ أي أن يدَع نوعاً من خطران الفِكر (المُعرَّض على الفور لجدليّةِ أجوبةٍ متعاقبةٍ من نمط يعني هذا **الأمر** (ceci) أو **ذاك** (cela) أو (ou bien)... أو (ou bien) يلازِمه، وهو خطران تسعى هذه الصيغة الاستفهاميّة إلى التطابق معه وإلى استجراره في الوقت نفسه. فكما لو أنَّ التفكير يُعدُّ، بنظر سيميل، نوعٌ من إيقاعٍ يُشبِه قليلاً الطريقة التي يلِج الموسيقيّ بموجبها حركة التوليفة الموسيقيّة.

أن ندخل في إيقاعٍ[1]، كإيقاعِ رقصةٍ على سبيل المثال، يعني

(1) انظر نصّ جاك دريدا، ألا وهو: Jacques Derrida: "Fort: Da, le rythme," dans: *La carte postale* (Paris: Flammarion, 1980), pp. 433-437.

أن نقبل بأن نرخي العنان لأنفسنا لنعيش ردحاً من الوقت موزوناً وغير متوقَّع، ويكون هذا الردح الزمنيّ معرَّضاً لغير المنتظر أكثر ممّا يكون مُهيكَلاً بشكلٍ بيِّن؛ ويعني ذلك أيضاً أن نقبل بأن نضع أنفسنا في مواجهة ما لا نهاية له من الاحتمالات، في حالةٍ من التأهُّب القصوى. فأن نبتكِرَ وِضْعاتٍ جسديّةً، وأن نكتشِف بنتيجة ذلك صوراً عن أنفسنا لم تكن ترِد على بالنا قطّ، هكذا يتجلّى السلوك الذي ننتهِجه في معرض الاستجابة لإغراء المفارقة الزمنيّة هذا. فضلاً عن ذلك، أن ندخلَ في إيقاعِ تفكير يعني في آنٍ أن نمتثِلَ لنظام معيَّنٍ في الزمان (على غرار تعاقب البراهين بشكلٍ منهجيٍّ) وأن نلِجَ مدّةً زمنيّةً تنضَحُ عن ما سبق التفكير فيه وعن المعاني المعطاة؛ ويعني ذلك أيضاً أن نختبر مقدرات ما يكون مُعدّاً سلفاً، وأن نكتشِفَ صوراً غير مسموعةٍ، أي الآفاق كلّها التي تُشرِّعها **قدرة التفكير**.

يلجأ جان توسان ديزانتي (Jean-Toussaint Desanti)، بغية وصف هذه الظواهر، إلى التصوُّر الذي يُسمِّيه **سونيرجيا** (Sunergeia). ويقول إنَّ "حالة الفيلسوف [تتجلّى] وكأنّها حالة **سونيرغوس** (sunergos) (أي مُعاون رئيس دينيّ)، كما تبرز المهمّة الفلسفيّة بوصفها سونيرجيا (أي العمل مع وبمقتضى)"[2] وضارباً المثل من قراءاته لسبينوزا (Spinoza)، يعمَد إلى تفسير هذه الكلمة بوصفها تكنُّه القارئ مع غرابة النصّ، والحالة هذه مع "هذا الشيء الصّلب" الذي هو نصّ **علم الأخلاق** (Éthique). وعليه، تعني **السونيرجيا** التخصيص التدريجيّ لغرضٍ لا نستحوِذ أبداً على "كليّته العضوية"، أي المشاركة في رقصةِ العمل الأدبيّ هذه التي لا يُمكننا توقُّعها والتي

(2) Jean-Toussaint Desanti, *Un destin philosophique* (Paris: Hachette Littératures, 2008), p. 213.

تدفعنا باستمرارٍ إلى المزيد من الكتابة والتأليف. "هذا هو بالضبط ما نسمِّيه "فعل قراءة" (سبينوزا أو سواه)، ومفاده: أن يترتَّب علينا أن نكتب مرّةً جديدةً ما سبق كتابته"[3] فأن ندخلَ في إيقاعٍ فلسفيٍّ، يعني ذلك أيضاً وبالضرورة أن نُسلِّم لإيعازِ تتبُّعِ (أي سونيرغوس) ما كُتِبَ، وأن ننسجَ هذا الماضي إلى مستقبلٍ، سائرين على دروب الحظّ، مبتدعين خطواتنا الخاصّة، إنّما على ضوء طاقةِ تفكيرٍ ما دائِماً. فمن أين ينبثِق هذا الضوء؟ وما هو مصدره؟ وبتعبيرٍ آخر، ما الذي يُنير مسيرة قدرتنا على التفكير ويوجّهها في الوقت نفسه؟

إنَّ الدروب التي تؤدّي إلى التساؤل الفلسفيّ، أسوةً بتلك التي تُفضي إلى التأليف الشعريّ، تجتاز كلّها غابةً دغلةً من النصوص. إلاّ أنّه من الواجب أن نعيد إلى هذه الكلمة الممجوجة، ونعني بها كلمة **نصّ** (texte)، والمُثقلة بحكايةٍ مكفهِرة متكلِّفةٍ والتي تُحافِظ مع ذلك على حدّة كفاحيّتها الغابرة، وفتوّتها وأن نردَّ إليها مظاهر تحوُّليّتها. فإذا كان النصّ، بوصفه قابليّة المؤلَّفات أن تتجزّأ إلى ما لا نهاية، قد تُمكِّن من احتلالِ موقعٍ مركزيٍّ في تاريخ الفِكر، فالفضل يعود إلى هذه الخاصيّة التوافُقيّة النَّفيسة، ونعني بها: خاصيّة أنّه يُعيِّن حقيقةً تسبِق كلّ تعريفٍ دلاليٍّ - أي عمليّة نسج الأحرف بين بعضها البعض. فضلاً عن أنّه لا يُعيِّن أغراضاً متعدِّدة المعاني وحسب، بل إنّه يُعيِّنُ أيضاً، وعلى نحوٍ موسَّعٍ، ميزة هذه الأغراض القاضية بأنّها تكون مرصودةً لأن تتَّحِد إلىَ ما لا نهاية له، ولأن تؤلِّف ذاكرة النصوص التي تكون قيد إعادة التشكيل باستمرارٍ. فهو يسِم سقوطيّة الحرف الأقصى في الكلام المكتوب، أي بكلامٍ آخر، تقلُّبه.

---

(3) المصدر نفسه، ص 231.

لقد جَعَلَنا التحليل النَّفسانيّ متيقِّظين لهذه التغييرات، وهنا يكمن الإسهام الذي قدَّمه، من جملة أشكالٍ أخرى من أشكال المعرفة، في تأسيس النصّ. ولكن في الواقع، لطالما نُسِبت ظواهر التقريب إلى مبدأ الحياة النصيّة وإنتاج النصوص. والحال أنّه أيّاً يكن الشَّكل الذي تتَّخِذه ظواهِر التقريب هذه (جِناس أو استعارة أو تلميح أو مجاز...)، فهي ترتكز دوماً على عمليّة إدراك نقصٍ أو عيبٍ في التِئام الفِكرة مع الصيغة المكتوبة. فأن ندلي بالقول أ من خلال الإدلاء بالقول ب، أي أن نتحوَّل عن الطريق المباشر وأن نسلك الطريق الملتفَّة أو التقريبيّة الظاهِرة وأن نُبيِّنَ ضعف اللُّغة وعدم قدرتها على التعبير عن كلّ شيءٍ، فضلاً عن عجز الكلمات وموارِدها التي لا تنضَب في الوقت نفسه. وتُشكِّل قدرة العجز المُفارِقة هذه الأساس الذي تُبنى عليه مثلاً كلّ عملية **الإيغيتور**[4] (Igitur) لدى مالارميه (Mallarmé).

ومن هنا يُمكننا أن نستدلَّ على محرِّك السلوك الفلسفيّ، وكذلك على حافز النشاط الشِّعريّ. فمسألة أن ندلي بالقول أ من خلال الإدلاء بالقول ب، قد تنطبِق على عمليَّتَين جدّ مختلفتَين. فهي تدلُّ من جهةٍ على عمليّة إكمال النقص إزاء قصور الكلمات المُفترَض حيثُ إنَّ القول ب يوضَع مكان القول أ لانعدام وجود هذا الأخير. كما أنّها تدلُّ من جهةٍ أخرى على فعلِ ابتكارٍ ينبثِق من الحقل الإدراكيّ نفسه، حيثُ يتمّ المزج بين القولَين أ وب. ويقودنا هذان الموقفان إزاء الكلام إلى آفاقٍ متناقِضةٍ، مع أنَّ ميشال دوغي

(4) تدلُّ كلمة الإيغيتور، كما يؤكّد بلانشو (Blanchot)، على المسعى الهادِف إلى جعل العمل الأدبيّ ممكناً من خلال إدراكه إلى الدرجة التي يكون فيها موجوداً. إنّها غياب كلّ قدرة، إنّها العجز. ويشعر مالارميه هنا صميميّاً أنَّ حالة العُقم الذهنيّ التي تختلِجه هي من متطلَّبات العمل الأدبيّ نقلاً عن: Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955), p. 133.

(Michel Deguy) يُظهِر تمفصلهما، حيثُ يؤكِّد ما يلي: "يُحابي التيقُّظ الشِّعريّ وحميّة القصيدة حالات سوء التفاهم. فهما يتلاعبان (على) الخطأ الإدراكيّ أو "خِداع الحواس - حيثُ يُصار بطيبةِ خاطرٍ إلى اعتبار السحابة بمثابة القطيع، ولكن بهدف تحويل هذا "الخطأ" إلى حقيقةٍ **ممكنةٍ**"[5] إلاّ أنّه في الواقع، هل تكون هاتان العمليّتان (إكمال النقص والابتكار) متمايزتان؟ أي بكلام آخر، هل "الكلمة التي تنقصُ" (باستثناء حالات فقدان الذاكرة) تنقّصنا فعلاً؟ فهل يصطدِم الأمر الذي نودّ قوله أو كتابته بنواقِص اللُّغة وثغراتها؟ أوَلا يكون بالعكِس وعلى الدوام ثمرةَ عملياتِ مواربةٍ أو تقريب أو خطأ ذات طابعٍ إراديٍّ - أي ثمرة **صدفةٍ موضوعيّةٍ**، أو "ظرفِ استحالَ علاقةً، ومظهرٍ استحال ظهوراً ومصادفةٍ استحالت معنًى، أو **ارتجالٍ** استحالَ كلاماً مناسباً"[6]؟ إذ لا تكون فكرة الكلمة الناقِصة ملائِمةً أكثر من فكرة الكلمة الصائِبة[7] وتنشأ الكلمات والجمل والنصوص - والأعمال الأدبيّة - عن التصدُّع المستمرّ الذي يفصِل إدراكاتنا الحسيّة عن تمثيلاتنا الذهنيّة، وتمثيلاتنا الذهنيّة عن الكلام الذي نتفوّه به. وهي توضِّع عجز اللُّغة الواجِب بلوغه أيّاً يكن، باستثناء مَخرقتها[*] الخاصّة. وهي مَخرقةٌ ضروريّةٌ مع ذلك لأنّها تعطي الصلاحة الوحيدة للفِكرة القائِلة بوجود عالم يكون لنا فيه دورنا بصفتنا كائِناتٍ نستخدِم اللُّغة. ولكنّه عالمٌ مقدَّرٌ له ألاّ يفرَغ من احتواء العيب ومواصلته، ومن الاتِّسام بإبهامٍ بدمغته. ولعلّ ميزة

---

(5) Michel Deguy, *La raison poétique* (Paris: Galilée, 2000), p. 31.

(6) المصدر نفسه.

(7) في مجال الشِّعر، يؤكِّد بيار لويس (Pierre Louÿs)، في كتابه الرائع الذي يحمل عنوان *Poëtique* أنّه "من المتعذِّر كتابة الكلمة التي تكون في غير موضعها" (نقلاً عن *Poëtique*, III).

(*) إفراط في استعمال التأثيرات الناشِئة عن الوسائِل الخارِقة في الأدب والفنون.

النصوص التي سنتطرّق إليها بالحديث في هذا الصدد لا تتجلّى إلاّ كالآتي: بدلاً من الادّعاء بسدّ الثغرات، بدلاً من تمويهها بالحِيَل وتغذية وَهم العالم، فهي تُثابِر على العكس على عرضِها منشّطةً بذلك وضعنا كأشخاص ينفصِلُ أحدنا عن الآخر، أي **أعماقنا البعيدة الأغوار**. هذا ما يُشكّلُ القاسِم المشترك بينها. وأيّاً يكن أسلوبها أو طريقتها أو شكلها أو سجلّها، يُمكننا أن نتعرّف إليها من خلال هذه الرابِطة. فهي متضامِنة ومتكافِلة فيها.

تسكن النصوص الفلسفيّة والنصوص الشعريّة القارة نفسها، ونعني بها: تلك القارّة التي يتخلّلها تصدُّعٌ أساسيٌّ. وإلاّ أنّى لنا أن نفهم النزاع الذي ما فتِئ يضع إحداها في مواجهة الأخرى[8]؟ وكيف لنا أن نبني على أمرٍ آخر غير الانتماء المُشترَك، أي **التضامن والتكافل** في الواقع، هذا الجهد المكرَّر بشكلٍ جدّ مستمرٍّ على مرّ تاريخها والهادِف إلى تأجيج نيران التعارُض بينها؟ وفي هذا الصدد، ينبغي قراءة اللّحظة السقراطيّة المُسبَقة، أي لحظة لاتميُّزيَّتها، باعتبارها الحافة المتتابِعة والناشِطة بلا انقطاعٍ التي تُشكّلها ذاكرتها المُشتركة أكثر منها بوصفها الأصل الذي تتحدّر منه. ويُعبِّر المصطلح (diaphora) الذي يُنقَل عادةً بمصطلحَي **نِزاع** أو **خِلاف**، عن مفارقة وجود اختلافٍ مُدرجٍ في شبكة تطابقاتٍ بعيدة الغور بما فيه الكفاية للإبقاء على الفارِق بين غرضَين، بينما يبقى وجه الشَّبه بينهما قابلاً للإدراك. علماً بأنَّ عبارة **تباين داخلي** قد تُشكّل ترجمةً جيّدة لمصطلح diaphora إنْ كنّا نرغب في تجنُّب استخدام مصطلح اختلاف (différence) العزيز على قلوب مترجمي هايدغر. "فلا يسع

(8) Palaia men tis diaphora philosophia te kai poiètikè أي قديمٌ هو النزاع الذي يضع الفلسفة في مواجهة الشّعر، نقلاً عن: Platon, *République* (Paris: Gallimard, 1993), X, 607b.

الفيلسوف، كما يؤكّد جان لوك نانسي (Jean-Luc Nancy) [...] ألاّ يُمَسّ ولو بشكلٍ طفيفٍ - أو يُعاني - بسبب نوعٍ من أنواع ضرورات الشّعر التي تنجم في الصميم عن ممارسته [...]. وهذا لا يعني أنّه يترتّب على الشّعر، كيف نقول ذلك؟، أن يأخذ على عاتقه التفسير الفلسفيّ الماورائيّ. فالمسألة ليست على أيّ حالٍ مسألة البحث عن "مواضيع مهمّة" أو "أفكار عميقة" فقط أو ببساطةٍ. بل تتعلّق المسألة بالأحرى ببالبحث عن ما يكون، في العلاقة التي تربطنا باللُّغة (أو الكينونة - في ـ اللُّغة)، مشتركاً بين الفلسفة والشّعر والذي يشكّل القاسِم المشترك بينهما ولكنّه يقسمهما (**بالمعنيَين** اللّذَين يحملهما هذا الفعل) من داخِل هذه الوحدة[9] وتكمن الصعوبة كلّ الصعوبة في التفكّر في هذه المُقاسمة ووصفها.

*

ما هو الشيء ذو العلاقة باللُّغة والذي يُشكّل **القاسم المشترك** بين الفلسفة والشّعر؟ إنّه بالطّبع وقبل كلّ شيءٍ عمليّة إبطال الاعتقادات المرتبِطة بعمليّة الدلالة. فالإيقاعات الفلسفيّة والشّعريّة تُزعزِعُ في تحرُّكها الفِكرة القاضية بإمكان وجود نوعٍ من الشفافيّة بين قولٍ ما (أي الـ (Satz)، أو **الجُمَيلة** (proposition) بحسب فتغنشتاين، والتي تقع في قلب هذه الإشكاليّة) وغرضٍ ما. ويعمل كلٌّ من هذه الإيقاعات وفق طريقته الخاصّة على زعزعة هذا الاعتقاد المتطلّق والمُعتاد **حول** الاستعمال **وفيه**، وعلى دكّه إذا أمكن بغية إعادة بنائه بشكلٍ مغايرٍ.

وبهذا المعنى، ينبغي أن نتمكّن، على الصعيد الفلسفيّ كما في

(9) Jean-Luc Nancy: "Compte avec la poésie," dans: *Résistance de la poésie*, La Pharmacie de Platon (Bordeaux: William Blake & Co/ Art & Arts, 1997), p. 21-22.

السياق الشعريّ، من فهم السؤال الذي يطرحه سيميل، ومفاده: "ما الذي يعنيه بالضَّبط...؟" ("Que veut dire proprement...?")، والذي يكون مغزاه النهائيّ مدمِّراً وبانياً في آنٍ من المنظور الذي نُثيره هنا. فهو من جهةٍ يُطلِق عمليّة طرح الكلمة والجُمَيلة للمناقشة، وبفعله هذا، يُعكِّر الصفو العامّ **لمقاصِد القول**[10]، بالمعنى الذي "تكون فيه كلّ فلسفةٍ كنايةً عن عمليةِ "نقدٍ للُّغة"[11] كما أنَّه يُترجِم من جهةٍ أخرى ارتباكاً أساسيّاً إزاء عالم الدلالات، أي المسافة التي يتَّخِذها الشَّخص إزاء دائِرة **اللّوغوس** (أي، كلّ من **الكلام الفرديّ والمنطق والدلالات** كلّها مجتمعةً) وغزوةِ الغرابة في حقل تمثيلاته الذهنيّة الخاصّة. فالمذهب الشّعريّ، كما أكَّدَ هنري ميشونيك (Henri Meschonnic) محاكياً بسخريةٍ قول فتغنشتاين، هو **أيضاً** كناية عن "نقدٍ للُّغة" وهكذا، ثمّة طريقة مغايرة لوصف الخطابات، وهي التي ستُشكِّل موضوع البحث في هذا الصدد، تقضي بالتشديد على ميلها إلى وضع اللُّغة على بساط البحث - وهي عمليّة يأتي بموجبها النصّ على حين غرّةٍ ليكفَل اللُّغة بكليّتها، وليُمثِّل (مُكرِّساً لـِ، يشهدُ على) مجمل الجُمَيلات التي لا يُقدَّم عنها سوى مثلٍ متواضعٍ.

---

(10) للاطّلاع أكثر على قصد القول، انظر أيضاً أدناه ص 288 - 291 من هذا الكتاب.

(11) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. par G.-G. Granger (Paris: Gallimard, 1993), § 4.0031, p. 51.

سكينة قصد القول. وتُعنى بالضَّبط إحدى "بطاقات" ("Fiches") فتغنشتاين بدراسةِ سؤالٍ شبيهٍ جدّاً بالسؤال الذي يطرحه سيميل، ومفاده: "إنَّ إحدى طرق التحدُّث التي تفتح باباً للالتباس على النحو الأكبر تكمن في طرح السؤال التالي: "ما الذي أقصده بقولي ذلك؟" ("que veux-je dire par là?") ويُمكننا في معظم الحالات أن نجيبَ قائلين: "لا شيء البتّة - أقول..." ("rien du tout - je dis ...").

نقلاً عن: Ludwig Wittgenstein, *Fiches*, trad. par J.-P., Cometti et E. Rigal (Paris: Gallimard, 2008), p. 15.

أن نسأل عن "ما تعنيه بالضّبط" هذه الكلمة أو تلك، أو هذه العبارة التي تلقّيناها أو تلك، يعني أن نضع أنفسنا في موقع الغرابة بالنّسبة إلى عالم الجُمَيلات المُحتملة الذي يُحدّد اللُّغة، فكما لو أنَّ إحدى هذه الجُمَيلات قد أضحت فجأةً مجهولةً بالنّسبة إلينا. والحال أنّه باعتبار أنّه لا يُمكن أبداً معرفة مجمل الجُمَيلات بكليّتها، ينتج من ذلك أنَّ غرابةَ جزءٍ تكفي للإيحاء بجَهْل الكلّ. وهكذا، فمثلما تُشير إليه الكلمة التي يستخدِمها سيميل، إنَّ التساؤل الفلسفيّ يتناول قبل كلّ شيءٍ اللُّغة نفسها. فإلى مَن يتوجّه سقراط عندما يُناجي مخاطبيه مستخدِماً عبارة **ما الذي تقصِده؟** (Que veux-tu dire?). إنّه يتوجّه في ما وراء الأفراد إلى اللُّغة اليونانيّة نفسها، وإلى ثبات قصد القول اليونانيّ الذي يُشكّل العماد الذي يرتكز عليه دوام العالم الاجتماعيّ والروحيّ والسياسيّ. وإلى مَن يتوجّه سيميل؟ وإلى مَن يتوجّه فتغنشتاين أيضاً في مواضع أخرى؟ كلُّ واحدٍ منهم يتوجّه إلى قدرته على تجييش لغةٍ خاصّةٍ به، وإلى طرح مثل هذا السؤال فيها، وإلى استشفاف إجاباتٍ محتملةٍ عليها. إنَّ عالم لغةٍ هو الذي يتمّ إيقاظه وتجييشه في كلّ مرّةٍ بواسطة الاستفهام. بيد أنَّ هذا العالم لا يحدث، في إطار التساؤل الفلسفيّ، إلاّ شرط أن يصدر عن متكلّم **يتصرَّف** وكأنّه أصبحَ غريباً جزئيّاً عن اصطلاحه التعبيريّ الخاصّ. وهو، من خلال انتقاله بخفّةٍ بواسطة تخيُّل الجَهْل الوقتيّ، لا يجعل فقط ماديّة الدالّ بل أيضاً تقلُّب الدلالة في متناولِ إدراكه. وهكذا، تبتدِئ كلّ محاولةٍ فلسفيّةٍ بتحدّي اللُّغة في صلب قابليّتها للتعبير.

*

لا يتطلّب نظام الكلام الفلسفيّ ولا نظام الكلام الشّعريّ، بهدف التمايز، وجودَ أيّ تعريفٍ مسبقٍ. ومن الجائز حتّى ألاّ نتوصّل أبداً إلى معرفة تحديداتهما العامّة، وهذا أمرٌ لا يحول دون اختبارهما

أو محاكاتهما. ذلك هو في الواقع كنه الإيقاعات، حيث إنّنا نلِجُ إليها أوّلاً لكي نتعرّف عليها فيما بعد. "إذ لا نكون أبداً تُجاه إيقاعٍ، كما يؤكّد هنري مالديناي (Henri Maldiney)، بل نكون مُشَرَكين فيه"[12] ولذلك، فباستثناء بعض الحالات المعروفة التي يكون فيها الغموض مكّاراً بشكلٍ خاصّ، نُدرِكُ بشكلٍ واضح نسبيّاً، لدى القراءة كما لدى الكتابة، إنْ كنّا **نلِجُ إلى مجالِ** الفلسفة أو **إلى مجال** الشِّعر. بالرغم من أنَّ ما من إشارةٍ قاطِعةٍ تجعلنا ندرِكُ سبب هذه المعرفة التي تتألّف مقوّماتها من مشيةٍ معيّنةٍ أو وِضعَة جسم معيّنةٍ أو طريقةِ تنفُّسٍ معيّنةٍ يعتمدها الشَّخص إزاء اللُّغة والعالم، والّتي نعمَد بموجبها إلى نقل الفلسفة والشِّعر إلى التخوم التي يتلامسان فيها وحملهما إلى السُّكنى عند هذه التخوم نفسها. فلا يسعنا أن نحدِّد بشكلٍ يقينيٍّ ما الذي يُحدِّد النصّ بوصفه فلسفيّاً. كما نعجزُ أيضاً عن كشف معالم حدود مفهوم الطابع "الفلسفيّ" في أساليب تفكيرنا. وتوضِح هذه الوقائع أنّنا، متخيّلين أنّنا ندلّ من هنا على مضامين، أو حتّى أغراضٍ، لا نصوِّرُ إلاّ حالاتٍ إيقاعيّةٍ، أسوةً بسيميل الذي يتطابق مع خطرانِ سؤاله. وقِس على ذلك القصيدة.

يُعطي ريلكه في قطعته الموسيقيّة **سونيتات لأورفيوس** (*Sonnets à Orphée*) الإيقاع الديناميكيّ والجليّ في آنٍ لهذه التجريبيّة من خلال إرجاعه إلى رسوخِ بنيةِ(*) النَّفَس، كالآتي:

وأتنفُّسُكِ، أيّتها القصيدة الخفيّة!

يا أيُّها التمازُج الدائِم للكائِن في ذاته في قلب

المدى الشموليّ العامّ النقيّ. إنَّك توازن

---

(12) Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être* (Seyssel: Comp'Act, 1993), p. 73.

(*) يعني مفهوم رسوخ البنية ثبات شكل نفسيّ مميّز من بين أشكالٍ ممكنةٍ.

يُعيدني بغتةً وبشكلٍ تناغميٍّ إلى ذاتيّ[13]

أن نقترِنَ بالنَّفَس (Atmen) وأن نقلِبَ النَّفَس (أي Atemwende لنقتبِس الكلمة عن بول سيلان (Paul Celan))، يعني أن نتموضَع في كلِّ مرَّةٍ قبل عمليّة فهم هذه الأفعال، أي أن نستبِقَ ما تقصد قوله. وبالإحالة إلى مفهوم الـ "psychè" (أي النَّفَس ـ الروح والنَّفَس ـ الحياة...)، يعني أن نطرحَ كمسلَّمةٍ أنَّ شيئاً ما يسبِق الكلام، ينقله ويجلِبه، ويُعيد بذلك الشَّخص **إلى ذاته.**

بحيثُ إنَّه تجاه سؤال الفيلسوف (ومفاده: "ما الذي يعنيه بالضبط؟")، يكون من الجائِز جدّاً أنَّ السؤال الذي تفترِضه كلّ قصيدةٍ والتي تُجيب عليه بإبهام نوعاً ما يُعنى بالضَّبط بهذا "الشيء" السالِف الذي ينبثِق منه الكلاَم الفرديّ بشكله الشِّعريّ، أي بهذه "القصيدة الخفيّة" (unsichtbares Gedicht) التي يتصاعَد منها الإيقاع والذي يتوسَّله الشخص للعودة إلى ذاته، وأيضاً أندريه فيرنو، وهو أحد الأشخاص الذين قاموا بالتحليل الذاتيّ الأعمق للفعل الشِّعريّ، يُقرُّ بهذا الأمر على هامِش كتابه الذي يحمِل عنوان **ساحرة روما** (*La Sorcière de Rome*)، قائِلاً: "إنْ كنتُ أدأبُ في ما يختصُّ بي على القيام بهذا الاستقصاء الذاتيّ، فليس مردُّ ذلك إلى أنّني أدَّعي مساعدة الشِّعر على تحقيق وظيفة كَشف نفسه والتعرُّف إليها، وهي وظيفةٌ لا يُمكنه إنجازها بشكلٍ جيِّدٍ إلاّ وفق طاقته الخاصّة وعلى نحوٍ مُلغِزٍ؛

---

(13) "Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
In dem ich mich rhythmisch ereigne."
Dans: Rainer-Maria Rilke: "*Les sonnets à Orphée II, 1*," dans: *Œuvres, II*, trad. par A. Guerne (Paris: Seuil, 1972), p. 394.

بقدر ما يُعزى بالأحرى إلى واقع أنّني مفتونٌ، عبر المسألية الدراميّة التي تُقدِّمها القصيدة، بحقيقةٍ سريّة لن تفرَغ أبداً عن التوجُّه (وتوجيهنا) نحوها»[14] إنّها حقيقةٌ سريّةٌ يسعى النثر (ذلك الذي نجده في قصيدة انتقادات موجَّهة إلى الساحرة (Gloses à la Sorcière) إلى تحديد معالمها، إلاّ أنّ القصيدة ومنذ الاستفهامات الأولى التي تطرحها، تعتبِرها بمثابة طاقة تدرُّجها الخاصّة، كالآتي:

هل ستسمَع العجوز هذه الأصوات السريّة؟

[...]

مَن يئِنُّ؟ مَن يتآمَر؟ مَن يوقِف السيول؟

ونقرأ لاحِقاً (في المشهَد الثاني) ما مفاده:

كلامٌ مُزمجِرٌ، يغمرني فجأةً

يُلهِمني

حين أكون متروكاً

أتعرَّف إليه في صوتي

حاضِراً بقوّةٍ

وحده معه، خافِتاً.

يتجسَّد هذا الاهتمام الذي يتمّ إيلاؤه إلى الأصول التي يتحدَّر منها الكلام الفرديّ في تقليدٍ ميثولوجيٍّ طويلٍ يتراوح من التقلقل المُستلهَم من قصيدة **الكاهِنات الباخوسيّات** (Bacchantes) وصولاً إلى خطوات المرأة الغريبة لدى فاليري، وفي ما وراء ذلك أيضاً. وسواء

(14) André Frénaud, *Gloses à la sorcière* (Paris: Gallimard, 1995), p. 185.

تمّ تعيين نوع المصدر الصوتي أم لا، وسواء تمّت تسميته أم لا (إلهٌ أو امرأة فاتِنة أو حوريّة ربّة الصدى إيكو[*] (Écho)، أو ربّة الفنّ...)[**]، فإنّه يُمثّل أحد افتراضات الابتكار الشّعريّ الأكثر ثباتاً.

ما الذي يربِطه أصليّاً بفعل إنتاج القصيدة؟ لعلّه لا يُمثّل سوى التبِعة الرمزيّة للأسطورة[15] التي تؤسِّس لأسبقيّة الشّعر في تاريخ الكلام البشريّ، وبالتالي إنّه يُحدِّد النثر بوصفه انحطاطاً. "فنحن مُبعَدو الشّعر الواقعين في النثر، كما يؤكّد إدموندو غوميز مانغو (Edmundo Gomez Mango)، ثمّة حنين إلى الوطن الأوّل يسكننا؛ وكأنّ الفرح الذي نشعر به لدى قراءة القصيدة هو أشبه بإعادةِ توطينٍ سعيدٍ، وبعودةٍ إلى لغة البدايات"[16] وإنّ هذه النظرية، التي يتمّ التعبير عنها على النحو الأقوى في مؤلّف نوفاليس (Novalis)، قد تُفسِّر إصرار الشعراء على إفهام الآخرين أنّ المصدر الذي تنبثِق منه مادّتهم الكلاميّة هو أشبه بصوتٍ ضاربٍ في القِدم. إلاّ أنّ هذه النظرية تستنِد بدورها إلى طرحٍ بلا مبرِّرٍ، أو **عاطفيّ**، متوارثٍ من جيلٍ إلى جيلٍ، يُحدِّثنا عن انفصالٍ، أي عن "نفيٍ"، بحسب الكلمة التي يستخدِمها غوميز مانغو أيضاً، وعن وطنٍ مفقودٍ، أي باختصارٍ،

(*) كانت إيكو، بحسب الميثولوجيا الإغريقيّة القديمة، حوريةً جبليّة تنتمي إلى جبل كيثايرون (Mont Hélicon)، وكانت تُلهي هيرا (Héra) عن مراقبة زوجها بالحديث المتواصل معها، ليتمكّن زيوس (Zeus) بذلك من ملاحقة النساء والحوريات بحريّةٍ تامّةٍ. وعند اكتشاف هيرا هذا الأمر، عاقبت إيكو من خلال حرمانها من القدرة على التكلّم.

(**) كلّ إلهة من الإلهات التسع الشقيقات اللّواتي يحمينَ الغناء والشعر والفنون والعلوم والميثولوجيا الإغريقيّة.

(15) انظر في هذا الكتاب الفصل الذي يحمِل عنوان "رواية ما قبل البَدء الشّهيرة"، ص 179 وما يليها.

(16) Edmundo Gomez Mango, *Un muet dans la langue*, Tracés (Paris: Gallimard, 2009), p. 43.

عن انشقاقٍ داخل الكائِن بين حاضرٍ وسابقٍ خرافيّ (بحسب بودلير). وإنَّ هذا الانشطار يستقرُّ في الصوت كما في العضو الآيل إلى القصيدة؛ فيؤثّر فيه ويُكدِّره عبر تنافرٍ داخليٍّ من شأنه أن يولِّد، كما نراه لدى فرينو، السِّحر الغريب النابع من صوتٍ يُصغي. ويُشكِّل هاملیت (Hamlet) ودون خوان (Don Juan) في ثقافتنا البطلَين بامتيازٍ لهذا الانشقاق، حيثُ يكون من شأن الصوت الأبويّ الذي يُسمَع مع ابتداء المسرحيّة لدى الأوّل، والذي ينبثِق بلا عِلم الثاني، أن يمهر بشكلٍ قاطعٍ مصيرهما وأن ينحَت بالتالي تنغيمتهما الخاصّة.

يكون صوت الأب وصوت الابن منفصِلَين ومتشابِكَين في بعض الأساطير المؤسِّسة. ونقع على صوت الأب (أو أصوات الآباء) المنتقِل(ة) إلى صوت الابن وكأنّه الحنين إلى عالمٍ مفقودٍ يُمكننا فجأةً، وفي ظلّ بعض الظروف وبواسطة بعضِ الاستعمالات الخاصّة، سماعه مجدَّداً. إلاّ إذا كانت المسألة تتعلّق بالعكس بالإصغاء في قرارة أنفسنا إلى صوت الابن المفقود، كما يفعل مالارميه في مقتطفات **لَحدِ أناتول** (Tombeau d'Anatole). ففي هذه الحالات قاطبةً، تظهر القصيدة وكأنّها عمليّة تقديم الأموات، وكأنّها طريقةٌ للاستماع مجدَّداً إلى كلام الأموات، وربّما لإيقاظ نظراتهم وللتصالح معهم. هذه هي تجربة القصيدة الجوهريّة والتي تُرسي أسس كلّ اعتقادٍ بمصدرها الصوتي، فتُعطي بذلك معنى نفسانيّاً إلى هذا النداء الذي تبدو وكأنّها تجيبُ عليه في عددٍ من الحالات.

* *

ما الذي تسمعه هنا؟ (Qu'entends-tu là?)، ذلك هو بالتالي السؤال وذلك هو التنبيه اللَّذَين يكونان مشتركَين بين الفلسفة والشِّعر. ولكن هل تتعلّق المسألة **بفعل الإصغاء** نفسه؟ إذ إنَّ عمليّة الإصغاء التي تحدُث داخل العمليّات الفلسفيّة ليست تلك التي تستوقِف

الشاعر أمام ساحِرة روما. فما نكاد نُقارِب بين عمليَّتَي الإصغاء هاتَين، حتّى يتَّضِح لاتمائُلِهما، إذ: يحتلُّ هذا الاستفهام مركز المشروع الفلسفيّ الذي تركّز فيه فقط مؤدّاه وانشغاله؛ في حين أنّه يبقى بالعكس عبارةً عن مجرّد استفهام طارئ على القصيدة، ولا تُشكِّل عمليّة طرحه مسألةً محتومةً مطلقاً، كما يتمّ طرحه على أيّ حالٍ من زاويةٍ لا تُستمدُّ بالضبط من وجهة نظر القارئ، بل من الشَّخص البديل الذي يَستحيله عقب القراءة. وهو بديلٌ بدأ أصلاً بإلقاءِ نظرةٍ مُباعِدةٍ أو فلسفيّةٍ على ما سبقَ له أن قرأه. ومن المهمّ بالعكس أن نعزل داخل القراءة الشّعريّة هذه اللحظةَ الجوهريّة العازِلة التي تُعرَف باسم époché(*)، أي لحظة تعليق الحكم، أو التعرُّض لغير المتوقَّع في اللُّغة، أو العزل الوقتيّ للشخص المُفكِّر، أو الترقُّب أو الفراغ، حيثُ لا يعود للسؤال التالي: **ما الذي تسمعه هنا؟**، أيّ مكانٍ(**) إنّه سؤالٌ يُظهِر بالتالي القُرب بين عالَمَي التفكير هذَين. إلاّ أنّه يُرسي أيضاً أسس انشقاقهما، إذ: **لا ينجم** عن الواقع القاضي بإمكانيّةِ اعتبار القصيدة بمثابة غرضٍ تأويليٍّ أيّاً يكن، أنّها **لا يُمكن أن** تُشكِّل أمراً آخر أيضاً. فهي بالضبط حين تتحرَّر من كلّ انشغالٍ تفسيريٍّ، أي حين تجعلنا نستشفُّ علاقاتٍ أخرى مع ما كُتِب (كالعلاقات البصريّة والصوتيّة واللّمسيّة؛ المُشبعَة بالصور وبتنسيق الأشكال والألوان والأمزجة... إلخ)، تتجلّى أمام ناظرَينا بحلّتها الشّعريّة على أكمل وجه. فخلف القرابة الكامِنة في السؤال التالي: **ما**

(*) تشير كلمة époché لدى هوسرل (Husserl) إلى طريقةِ تحليلٍ فلسفيّةٍ قوامها تعليق كلّ حكمٍ يتعلّق بحقيقة العالم.

(**) تُعالِج قصيدة فرينود (Frénaud) هذا التعذُّر بالضَّبط. فهي تجعل موضوعاتيّاً السؤال الذي يختصُّ بمحيطِ دائِرة قراءة الشّعر؛ أي في الواقع نقطة انطلاقها واندفاعها. ولكنّها في الوقت نفسه الذي تطرح فيه هذا السؤال، تُجيبُ عليه. ويكمن الجواب في تركيب هذه الصورة الأسطوريّة والوظيفيّة، ونعني بها ساحِرة روما.

الذي تسمعه هنا؟، يترتّب علينا أن نفكَّ التباساً من خلال إعادة صياغة السؤال بصيغتَين مغايرتَين. فنسأل من جهةٍ (أي من وجهة نظر الفلسفة): **ما الذي يعنيه بالضبط؟** (Que veut dire proprement?). في حين نسأل من الجهة الأخرى (أي من جانب الشّعر): **من أين ينبثِق هذا الكلام الفرديّ؟** (D'où vient cette parole?).

نُدرِك إذاً بشكلٍ أفضل ما الذي يربطهما، وكذلك الإشكاليّات التي يطرحها كلّ مجالٍ منهما بالنّسبة إلى الآخر. ففِعل **قصد القول** (vouloir dire) وفعل **أتى** - (venir de) أي الدلالة والانبثاق - ينتميان إلى آفاقٍ تفسيريّةٍ جدّ متباعِدةٍ. فالأوّل يرسِمُ معالم عالم العمليّات اللُّغويّة التي تَنشط عناصره، الموضوعة بشكلٍ مشدودٍ إحداها في مقابل الأخرى، بواسطة تحرُّكاتٍ تنقلها نحو حدودِ المعنى. وقد تكون هذه الحدود متعرِّجةً ومُخطِرةً ومن العسير إيضاحها، علماً بأنَّ العناصِر التي ترسِم هذه الحدود تكون معروفةً وحتّى مألوفةً لدينا؛ وإنَّ تعقُّد ما تقترِحه أو غرابته في قولٍ محليٍّ لا يؤثّران أبداً في ثبات الكون الذي تُشارِك فيه. فمن الممكن أن أندهِش فجأةً من ما تعنيه كلمةٌ أو كلامٌ فرديٌّ أو نصٌّ من دون أن يتزعزَع في داخلي بهذا القدر صرح اللُّغة. ومن الناحية الثانية (أي الانبثاق)، يمثُلُ أمرٌ ما مغايرٌ تماماً، ويتجلّى كالآتي: تُطالعنا هنا أيضاً تحرُّكاتٌ، ولكنّها لا تكون محصورةً إطلاقاً في نطاق دائِرة الكلام؛ كما تُطالِعنا مساراتٌ يكون حدّاها متغايران وتُبرِز، لا بل تَحفر، مسافةً بين أغراضٍ غير مثولةٍ وربّما غير قابلةٍ للقياس، ولكنّها تكون مع ذلك متّحِدةً بواسطة رابطٍ ذي طبيعةٍ تأثيليّةٍ أو نَسَبيّةٍ، حيثُ نجد الكلمات من جهةٍ والعناصر المقابلة لها خارِج اللُّغة من الجِهة الأخرى. بيد أنَّ هذه المرّة لا تدفعني الغرابة إلى الذهول، بل الرابط؛ فالغرض الذي يواجِهني - على غرار كلامٍ ما **مثلاً** - يُظهِرُ طابع اللُّغز، وهو ما

أسمِّيه بطيبةِ خاطرٍ فيه لغزَ **من أين ينبثِق؟** (d'où vient?) أو **ما مصدر؟** (unde?).

والحال أنَّ السؤال عن **المصدر** الذي تتحدَّر منه القصيدة لا يُعتبَر سؤالاً من جملة أسئلةٍ أخرى محتملةٍ يُمكني أن أطرحها بشأنها بدافع النزوة أو على طريقة فضول الهاوي. بل إنَّه سؤالٌ ملازِمٌ لوضعها، في نطاق أنَّ ما يُقال يبدو وكأنَّه ينتمي إلى ـ ويُعلِن ارتباطه بـ ـ عالمِ كلامٍ يبقى مجهولاً بالنِّسبة إليّ.

كلامٌ مُزمجِرٌ، يغمرني فجأةً

يُلهِمني

حين أكون متروكاً

أتعرَّف إليه في صوتي

حاضِراً بقوّةٍ...

فالقصيدة تُسمِّي الرابط الذي يربِطها بما هو غير متنافرٍ معها ـ **كالزمجرة** وكلّ ما تفترِضه هذه الكلمة. فهي تختبر، بواسطة بضعة أبياتٍ من الشِّعر، قدوم حقيقةٍ تُمارِس عليها سلسلةٌ من التأثيرات الجليّة؛ أو بالأحرى، ليست سوى سلسلةِ الأسماء القابلة للتطبيق على هذه التحوُّلات، على غرار: **الإغراق** (inondation) و**الاستضاءة العقليّة** (illumination) و**التجريد** (dessaisissement) و**الاستعراف** (reconnaissance) و**الحضور** (présence). وفي ما يختصُّ بهذا الكلام الآخر الذي نتعرَّف عليه في صوتنا الخاصّ، لقد قمنا أعلاه بصياغة بعض الفرضيّات التي لم يتوصَّل أيٌّ منها إلى التخفيف من الغموض الذي يكتنِفه. وجلّ ما نفهمه أنَّ عمليّة التعرُّف إليه لا تمرّ عبر بوابة التذكير بوجود عالمٍ من الدلالات، بل عبر ظواهر ذات طبيعة

حواسيّة (كأصوات الأموات أو صوت الآباء أو صوت أناتول...)، أي أنّها في المحصِّلة تلجأ إلى استعارة جسدٍ. وبالتالي، يقتصِر دور القصيدة على تسجيل التحوُّلات التي يعبر من خلالها هذا الجسد إلى الكلام الحاضر.

* * *

بيد أنّه يتعذّر على القصيدة أن تُجيب على السؤال التالي: من أين ينبثِق هذا الصوت؟ (D'où vient cette voix?)، من دون أن تعرِّض ذلك الذي يطرحه للوهم الأصليّ، ممّا يؤكِّد الاعتقاد الماورائيّ بوجود عالم من دونَ القصيدة، وممّا يُشرِّع من هنا الانتقادات الفلسفيّة القائمة بوجود "حقيقةِ شعرٍ مزعومةٍ. والحال أنّ:

> كلّ شيءٍ يبدو [للشاعر] كما لو أنّها المرّة الأولى التي يراه فيها، يؤكِّد هولدرلين، ويعني ذلك أنّ كلّ شيءٍ يكون غير مفهوم وغير محدَّدٍ، وعلى شكلِ مادّةٍ مجرَّدةٍ وحياةٍ متفشيةٍ؛ ومن الضروريّ ألاّ يُسلَّم عند هذه اللّحظة بأيّ شيءٍ باعتباره معطى، وأن يعرِف أن لا شيءَ ثابت يصلح كنقطة انطلاقٍ له، وأن يُدرِك أنّ الطبيعة والفنّ، مثلما عرفهما سابقاً ومثلما يُدرِكهما الآن لا يتكلّمان قبل أن تُبصر لغةٌ ما النور بالنّسبة إليه [...]. لأنّه وإنْ كان وجود لغةٍ خاصّةٍ بالطبيعة والفنّ، ومتّخِذةً شكلاً محدَّداً، يسبِق بالنّسبة إليه هذا التأمُّل حول المادّة

اللاّمتناهية والشّكل اللامتناهي، يتموضَع الشاعر عندئذٍ خارِج نطاق حقل فاعليتها ويخرج من إبداعها[17]

(17) Friedrich Hölderlin: "Indices pour l'exposition et le langage," dans: *Œuvres*, trad. par D. Naville, sous la direction de Philippe Jaccottet, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1967), p. 630.

تمثُل القصيدة بالنّسبة إلينا نحن أيضاً الذين نقرأها، من حيثُ جدَّتها، بوصفها جملةً كينونةٍ. فهي تُظهِر في ذاتها فقط مجمل التحديدات التي تجعلها ما هي عليه، أي هذه "اللُّغة التي توجَد **من أجل** [الشاعِر] وحده" فهي تؤلّف كتلةً من الترابطات الفريدة المأخوذة من واقع اللُّغة. وكيف السبيل إذاً إلى التسليم بأنَّ وزنَ أسبقيّةٍ خفيَّةٍ، إنَّما جازِمةٍ مع ذلك من حيثُ شكلها، يُلقي بثقله عليها؟ وكيف السبيل إلى تصوُّر عالم دونٍ غير متجانِسٍ من شأنه أن يوضّحها؟ لا جَرَمَ أنَّ هولدرلين يشترِط عند بَدْء عمليّة تأليف القصيدة وجود "انفعالٍ أصليّ"(*) ولكن يتعيَّن علينا أن نفهم هنا كلمة **أصل** (origine) بمعنى **ابتداء** (commencement)، وليس من منظور المفهوم السَّببيّ. وإنَّ هذا المِصهَر الانفعاليّ الذي سرعان ما يُقرَن بِ "تأمُّلٍ حول المادّة اللّامتناهية والشَّكل اللّامتناهي يُفسِح للقصيدة المجالَ للكلام. ويقع التفاوت الحاسِم هنا، أي: في اللّحظة نفسها التي نشعر فيها بعجز اللُّغة. وتستنِد أهميّة الفرضيّة التي يُنادي بها هولدرلين - والتي لا تزال أصداؤها تصدَح في "شعر" نيتشه وفي قصيدة **رسالة اللّورد شاندوس** (Lettre de Lord Chandos) بقلم هوفمانستال (Hofmannsthal)، وبالطبع لدى بلانشو (Blanchot) في مؤلَّفه الذي يحمل عنوان **الفسحة الأدبيّة** - (*L'espace littéraire*) إلى هذه الهزيمة التي يُمنى بها الإنسان المتحدِّث؛ وإلى الاقتضاء الذي يُلزَم به تالياً لابتكار كلامه الخاصّ.

بحيثُ أنَّ السؤال **من أين ينبثِق مثل هذا الكلام؟** (D'où vient une telle parole?) يقتضي بدوره أن يُصار إلى إعادة صياغته كالآتي:

(*) يُعيد هوسرل، في سياق عرض الظاهراتيّة الخاصّة به، ذِكر هذا الانفعال الأصليّ (Urempfindung).

إنَّ الفعل **ينبثِق** (venir) يبدو خاطِئاً في إحالته إلى حالات الاتِّصاليّة وإلى المسارات وإلى الأصول. فلا بدّ من أن ينكسِر شيءٌ ما داخل الفعل **ينبثِق** (venir)، أو أن يُصار إلى انشطاره. ويغدو السؤال عندئِذٍ كالآتي: **كيف يحدث أن تنبثِق القصيدة؟** (d'où vient que le poème vient?) أو **كيف يحدث أنّها تحدُث؟** (d'où vient qu'il advient?) أو أفضل بعد: **كيف يحدث أنّها تحدث فجاةً؟** (qu'il survient?). فعبارة **كيف يحدُث** (d'où vient) تقتصِر على وَسْم المفاجأة إزاء ما ينكشِف أمام ناظرَينا، إزاء هذا الطارئ المفاجئ الذي يفتقر إلى أصلٍ.

فعلى ضوء مثل هذا الذهول، يتوضَّح السؤال وفق معنى جديد. فأداة الاستفهام **ماذا** (quoi) تعدلُ عن السؤال عن الأصل لتتناول الغرض. ويتمُّ فهم السؤال عندئِذٍ باعتباره يعني ما يلي: **ما الذي يجعل أنَّ ما ينبثِق يكون القصيدة؟** (qu'est-ce qui fait que ce qui vient soit le poème?). وتُصبح غرابة القصيدة بوصفها مستمدَّةً من لغةٍ مجهولةٍ، أو على الأقلّ من استعمالٍ غريبٍ عن اللُّغة المعروفة، النقطة المركزيّة الأشدّ للاستفهام. ففي اللَّحظة الّتي يَظهر فيها الشيء، يطرح هذا الشيء الذي يظهر الأسئِلة حول ظهوره. وإنَّ هذه القلقلة الفِكريّة تنشِّطه وتُحرِّكه وتدسره في الكتابة. فيعمَدُ، متجرِّداً من أيّ عمليّة اتِّخاذ معنى، ومفاجِئاً نفسه بنفسه، إلى السير قدماً. وفي طور تقدُّمه لا ينفكُّ يتأوَّل، ويُجسِّد هذا التأويل نفسه تقدُّمه[18]

*

يستنِد صيت القصيدة القاضي بأنَّها تقول الحقيقة إلى مطواعيَّتها

(18) إنَّ الشاعِر، كما يؤكِّد أيضاً بيار لوييس (Pierre Louÿs)، "لا يُسوِّد"، إذ: يُعتبَر المخطَّط الإجماليّ الأوَّل، سواء كان نثراً أم شعراً، بمثابة القصيدة. نقلاً عن: Pierre Louÿs, *Poëtique*, III ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]).

لاستقبال غير المسموع الذي ينبثِق[19]، وعلى إجادة ترجمته في اللُّغة، إذ: إنَّ المُنصِت إلى الأصوات هو في الواقع شخصٌ يُمرِّر الرسائِل الكلاميّة أو بأحسن الأحوال يؤوِّلها. ويُعَنونُ غوتييه، متلاعِباً على إبهام ما يُعرَف في اللُّغة الألمانيّة باسم (Dichtung) (أي الشِّعر والتخيُّل في آنٍ)، "سيرته الذاتيّة" (Aus meinem Leben) باسم "**شعر وحقيقة**" (Poésie et vérité)، حيث: يرمي إلى إبراز شدّ الحبال هذا بين هذَين المصطلحَين. وهو شدٌّ لا يسكن أبداً لفَرط ما تتعرَّض طبيعيّاً هذه المطواعيّة، المزيَّنة بجوخ الصراحة، للاتِّهامات التي تدَّعي بأنَّها فنّ خلق الوهم بالخداع والتزييف والشعوذة والخِداع (الذاتيّ)، والتي توجَّه ضدّ الفلاسفة والشعراء على حدٍّ سواء. والحال أنَّ كَنْت يتحامَل مثلاً، في كتيِّب أدبيٍّ سنعود إليه عمّا قريبٍ، يحمِل اسم[20] **السلطان المُعتمَد منذ عهدٍ قريبٍ في الفلسفة** (*D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie*)، على بعض الفلاسفة الذين يضلّون صوت العقل والذين "يُصغون إلى الوحي الإلهيّ داخلهم"؛ على هؤلاء الذين يستمِعون إجمالاً، إلى الصوت الباطِن السيِّء، أي بكلام آخر إلى الصوت الشِّعريّ. ويوجِّه نيتشه إلى الشعراء الرومنسيِّين لومَ الإصغاء السيِّء نفسه، قائِلاً: "يُخال إلى الشعراء أجمعين أنَّه يكفي أن يذهبوا وأن يستلقوا على العشب عند سفح منحدر تلّةٍ منزويين وأن يصغوا ليلتقِطوا بعضاً ممّا يحدث بين السماء والأرض، كما يؤكِّد زرادشت (Zarathoustra)... ولكن

---

(19) يتألَّف غير المسموع الذي ينبثِق على سبيل المثال من "صرخات الجنيّة" لدى نيرفال (Nerval) أو فينوس (Vénus) المصنوعة من الرخام لدى بودلير (Baudelaire) أو شبح ربّة الفنّ لدى غوتييه (Gautier).

(20) Emmanuel Kant, *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie*, trad. par L. Guillermit (Paris: Libraire philosophique Vrin, 1975), انظر في هذا الكتاب ص 64 وما يليها.

وأسفاه! ثمّة العديد من الأمور التي تجري بين السَّماء والأرض والتي هي من نسج خيال الشُّعراء وحدهم"[21]! وليس مردّ ذلك إلى أنَّ الأصوات الباطِنة هي مضلِّلة لا مناص، بل يُعزى السَّبب إلى أنَّ العقل يتكلَّم أيضاً في داخِلنا، وهو يتكلَّم حتّى، كما يؤكِّد كنت، بصوتٍ مرتفعٍ وقويٍّ. إلاّ أنَّ البعض يؤثِرون الإصغاء إلى غناء جنّيات البحر. وهم بذلك، يعمدون من طريق الاستسهال أو الشبقيّة إلى التسليم بمعرفةٍ ومن خلال استعرافِ الصوت بالأكذوبةِ. ففي قصيدة **ديثرامب لديونيسوس**[*] (Dithyrambes pour Dionysos)، يُعبِّر نيتشه بشكلٍ ولا أوضح عن هذا الموضوع، قائِلاً:

"هل أنتَ عاشق الحقيقة؟" يسألون بسخريةٍ.

بالطبع لا. لستَ سوى شاعرٍ،

حيوانٍ ماكِرٍ خاتلٍ مخادِعٍ

محكومٍ عليه بالكذب[22]

فمردُّ ذلك إلى أنَّ الشعراء يكذِبون كثيراً[23]، علماً بأنَّ هذا الاتّهام سيتفرَّع عنه تشعُّباتٍ يلوح طيفها عبر عدَّة خطاباتٍ مناهضةٍ

---

(21) Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, II, trad. par G. Bianquis (Paris: Flammarion, 1996), chap.: Des poètes, p. 174.

(*) يدلّ مصطلح ديثرامب على الكورس الترتيلي، وهو فريق إنشادي يُرتِّل قصيدة أو مرثيّة أو صلاة إنشاديّة. وهو يُمثِّل جزءاً من المسرح الإغريقيّ، ويشتمل على ترتيلة نظميّة دينيّة تصحبها رقصات غنائيّة. ويعدُّ الديثرامب رابع أنواع المسرح. وقد نشأ من طريق ممارسة طقوس معيَّنةٍ تكريماً للإله ديونيسوس الإغريقيّ المعروف أيضاً باسم الإله باخوس وهو إله الخمر.

(22) Friedrich Nietzsche, *Poèmes 1858-1888*, trad. par M. Haar (Paris: Gallimmard, 1997), p. 215.

(23) Nietzsche, Ibid.

للشّعر في القرن القادِم ومن شأنها أن تُغذّي ريبةً إزاء "حقيقة الشّعراء" وإنَّ أبولينير (Apollinaire)، وهو أحد الروّاد السبّاقين بعد نيتشه، يوضّح هذا الاتّهام مصوّراً إيّاه بشكلٍ هزليٍّ في كِتاب **الشاعر المُغتال** (*Le poète assassiné*) من خلال المميّزات التي تتحلّى بها شخصيّة أوراس توغراث (Horace Tograth) الظافِرة والمَهيبة. كما نجِده في الموقف الذي يتّخِذه المدعو فاليري (Valéry) تجاه الرعاع الشّعريّ. وحتّى إنّه يُطالِعنا في أوساط أنبياء "أواخِر القرن" (العشرين) الذين يتحدّثون عن فناء الشّعر. وتتجسّد إحدى الصياغات البديلة والمُجذّرة لهذا الاتّهام في الجملة الشّهيرة التي أدلى بها أدورنو (Adorno) مُعلِناً تعذُّر نظم الشعر بعد أوشويتز[24] (Auschwitz)، حيثُ يؤكّد الفيلسوف ما مفاده: يكذِب الشعراء كثيراً بشأن همجيّة العالم لكي لا يُشكّل كلامهم بحدّ ذاته نوعاً من أنواع الهمجيّة.

بيد أنَّ لوماً من هذا القبيل لا يكفي لتقويض هيبة الكلام الشّعريّ تقويضاً كليّاً لدى هؤلاء أنفسهم الذين يفضحون زيفه. وإزاء التأويلات التعسُّفيّة التي أفرزها هذا التصريح الذي أدلى به أدورنو، تكبّد هذا الأخير عناء تصويبه[25] كما عمَد زرادشت نفسه، الذي

---

(24) "يجد نقد الثقافة نفسه في مواجهة آخِر درجة من درجات الجدليّة بين الثقافة والهمجيّة: فأن نكتب قصيدة بعد أوشويتز هو أمرٌ يتّصِف بالهمجيّة، ومن شأن هذا الواقع أن يضرّ حتّى بالمعرفة التي تُعلّل لم بات من المحال أن نكتبَ القصائِد في أيّامنا هذه" نقلاً عن: Theodor W. Adorno, *Prismes*, trad. par Geneviève et R. Rochlitz (Lausanne: Payot, 1986), pp. 22-23.

(25) "إنَّ المعاناة الأبديّة تتمتّع بحقوق في التعبير تُضاهي حقّ المعذَّب في الصراخ؛ ولذلك لعلّه كان من الخاطئ القول بأنّه بعد أوشويتز لم يعد من الممكن نظم القصائِد" نقلاً عن: Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, trad. groupe de traduction du Collège de philosophie (Lausanne: Payot, 2003), p. 284.

جَلَدَ لتوّه كذب الشُّعراء، إلى تصويب نقده على الفور، قائِلاً: "**نحن** نكذِبُ كثيراً"[26]، مشدِّداً من هنا على أنّه يُصنف نفسه في خانة هؤلاء الذين يصوِّب عليهم. كما نقع على فقرةٍ أخرى تترجِم هذا الإيهام نفسه، ومفادها: ها أنا أتكلّم بغموضٍ وأتلعثَم كما يفعل الشُّعراء، وفي الحقيقة أخجل من مواصلة التكلُّم بصفتي شاعر"[27] لا غنى لي عن الأمثال والاستعارات والصور، يؤكِّد زرادشت؛ ولكنّه يُردِف مع ذلك قائِلاً: كم يكون موفَّقاً أكثر لو أنّنا نعبِّر عن ما يجول في فِكرنا من دون مواربةٍ أو وِساطةٍ، مثلما نرقص مثلاً. بيد أنَّ هذه المصوَّرات المتجانِسة(*) تُشكِّل السبيل الوحيد الباقي الذي لا محيد عنه، كونها تقرِّبنا أكثر من البداهة، وكون الصُّور توضِّح لنا ارتقاءها الخاصّ وتبدُّدها الخاصّ أيضاً. فمن خلال اللُّجوء إلى مجموعةٍ لامتناهيةٍ من الاستعارات، يعمد نيتشه، بشخصيّته الأخيرة التي ظهرت في ديوان **ديثرامب** (*Dithyrambes*)، إلى إدراك صوت رغبته والتعبير عنه بدوره أيضاً بمنتهى الوضوح، قائِلاً:

خيَّم اللَّيل: ها إنَّ رغبتي تتفجَّر كالينبوع - فرغبتي تودُّ الجَهر بصوتها.

خيَّم اللَّيل: ها إنَّ صوت الينابيع المتفجِّرة يعلو أكثر. وإنَّ

كما نقرأ أيضاً في: Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. par S. Muller (Paris: Flammarion, 1984), p. 433:

"لا يجدر بنا أن نفهَم الجملة التي تزعَم بأنّه لم يعد باستطاعتنا نظم القصائِد بعد أوشويتز على علّاتها، إلاّ أنّه من المحقَّق أنّه بعد ذلك لم يعد بوسعنا، لأنَّ نظم القصائِد كان ممكناً ولأنّه سيبقى ممكناً أبديّاً، أن نقدِّم فنّاً يتّصف بالمرح"

(26) Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra.*

(27) نقلاً عن "القوائِم القديمة والجديدة" ("Des tables anciennes et nouvelles")، المصدر نفسه، ص 250.

(*) مجموعة صور متناسِقة الأصول تُنسَب إلى فنانٍ واحِدٍ أو إلى مدرسةٍ واحدةٍ.

روحي هي بدورها أيضاً ينبوعٌ متفجّرٌ[28]

ومرّةً بعد أخرى، يرتضي الفيلسوف بمقتضى الرأي الشعريّ القديم المألوف، بأن يُصبِح هنا مجرَّد مستمِع. ولكنَّ ما يسمعه لا صوت المصدر الذي يوحي له بكتابةِ قصيدةٍ منَ وحي الحقيقة فقط، إنَّما هو صوتٌ يسبِق وجوده ووجود اللُّغة وحتّى وجود الفِكرة نفسها. إنَّه صوتٌ لا يشيخ وتزول فيه التناقضات (راجِع قصيدة **الديثرامب** الأخيرة، حيثُ نقرأ: "يا أيُّها اللَّيل، يا أيُّها الصمت، يا صمت المـوت الـصـاخِـب!" ("ô nuit, ô silence, ô bruyant silence de mort!")، حيثُ يتمّ التوفيق أخيراً بين عمليّة فَهم الأشياء وتجلّيها. وإنَّ الصيغة الشامِلة لهذا الصوت هي صيغة المدح التي يزعم نيتشه أنَّه مُبتكِرها.

*

ومن هنا نخلص إلى أنَّ بعض الفلاسِفة يرتضون بأن يرنِّقهم في الواقع صوت الكلام غير المسموع والجُمَيلات "المُباغِتة" وثمّة خطوة أخيرة بعد، فهؤلاء هم بالذات الذين يقومون بمجازفة إزالة تجمُّد اللُّغة وإزالة لحام تمفصلاتها وطرح التساؤلات حول آرائِها الشائِعة. إنَّه مشروعٌ ذو جوهرٍ ظاهريّ التناقض، فهو يمرُّ عبر الكلمات التي يعرِفها الجميع، ويُثابِر على جرفها في تحرُّكه الخاصّ.

إلاَّ أنَّ للكلام العاديّ إصراره ورسوخ بنيته وجماديّته، وهي مميِّزاتٌ فريدةٌ خاصّةٌ به. ولا يسعنا أن نتخلّى عنه بسهولةٍ. فلا بدّ من بذل جهدٍ حثيثٍ لفعل ذلك. ويُمكننا أن نجمع الأغراض التي يُطبَّق عليها إيثاراً مثلُ هذا العمل تحت الشعار البلاغي لما يُعرَف باسم

(28) Nietzsche, *Poèmes 1858-1888*, p. 213.

المجاز - أي هذه الصورة البيانيّة للاستعارة المتحجّرة. وسنطلق اسم فلسفات الذهول على فنون المداواة التي يُقدِّمها المجاز، أي تلك التي تتغيّى حلّ التكلُّسات التي تُنشِئها العادة وكَسر دروب الفِكر وفَتح طرقٍ مختصرةٍ في إطار استعمالنا للعالم. فهي تربط مصيرها بمصير اللُّغة، وهكذا: "إنّنا نكتب بالاتّجاه المُعاكِس للُّغة، كما يؤكّد جان ـ فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard)، إنّما بِمعيّها لا محالة. [...]. فنحن نقصد أن نقول ما تجهَل كيفيّة قوله، مع أنّه يتوجَّب عليها أن تتمكّن من قوله، كما نفترض. فنحن نعتدي عليها ونغويها ونُدخِل إليها اصطلاحاً تعبيريّاً لم تعرِفه من قبل"[29] وهكذا، يُدلي سبينوزا بما مفاده:

> أنا أعلم أنّ هذه الأسماء تملِكُ في سياق الاستعمال الشائع دلالةً مغايرةً. ولذلك إنّ الغرض الذي أبتغيه لا يقضي بإيضاح الدلالة التي تنطوي عليها هذه الكلمات بل بإيضاح طبيعة الأشياء، كما يقضي بالإشارة إلى هذه الأخيرة بواسطة مصطلحاتٍ لا تنأى تماماً دلالتها المألوفة عن تلك التي أودّ استخدامها معها؛ وحسبي أن أكون قد لفتُّ النظر إليها مرّةً واحدةً ونهائيّة[30]

---

(29) Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants* (Paris: Galilée, 1988-2005), p. 134.

(30) Spinoza, *Éthique*, trad., présentation et notes R. Caillois, M. Francès et R. Misrahi, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1954), III[e] partie, XX, pp. 475-476.

انظر أيضاً كتاب سبينوزا (Spinoza) *Pensées métaphysiques*، القسم الأوّل، حيثُ نقرأ ما يلي: "بما أنّ المعنى المتداوَل هو الذي وَجد أوّلاً الكلمات التي يعمَد الفلاسفة من ثمّ إلى استخدامها، يتعيّنُ على الشّخص الذي يبحث عن الدلالة الأوّليّة التي تنطوي عليها كلمةٌ ما أن يتفكّر في ما كانت تعنيه في بداءة الأمر بالنّسبة إلى الاستعمال المألوف، ولا سيّما في ظلّ انعدام وجود دوافع أخرى يُمكننا استخلاصها من طبيعة الكلام" (المرجع المذكور، ص 260).

وللمجاز فنّ مداواةٍ آخَر. ويُبيِّن برغسون (Bergson) كيف يرتكز الابتكار الفلسفيّ إلى عمليّة تجديد الأشكال المُثبتَة. ويؤكِّد أنَّ "الفيلسوف لا ينطلق من أفكارٍ موجودةٍ قبلاً؛ ويُمكننا على الأكثر أن نقول أنَّه يتوصَّل إليها. وحين يُدرِكها، تتحوَّل هكذا الفِكرة التي تتوالى مع تحرُّك ذِهنه، من خلال اكتسابها حياةً جديدةً أسوةً بالكلمة التي تتَّخِذ معناها من سياق الجملة التي ترِد فيها، عن ما كانت عليه خارج العصف الذهنيّ"[31].

هل من الملائِم أن نضع في مقابل نظريات التجديد الفلسفيّ هذه الافتتان الذي يشعر به بودلير إزاء كلّ ما هو مبتذل والذي عبَّر عنه في النكتة الشَّهيرة التي أوردها في الكتاب الذي يحمِل عنوان **أسهم نارية** (Fusées)، ومفادها: "أن نبتكِر فكرةً مبتذلةً، فهذا أمرٌ عبقريٌّ. لا بدّ لي أن أبتكِر فكرةً مبتذلةً"[32]؟ وليس التعارض إلاّ ظاهريّاً هنا، إذ: بعيداً عن المطالبة بتعزيز ابتكار الأفكار المُبتذلة، يعزو بودلير إلى العبقريّ عنايةَ السَّهر على تسجيل الأقوال الأكثر غرابةً والصور الأكثر رحابةً في ذاكرة معاصريه وجعلها إذا أمكن العملة الرائِجة في تبادلاتهم الكلاميّة - وهو برنامجٌ يُنجِزه كتاب **أزهار الشرّ** (*Les fleurs du mal*) وحسبنا لكي نفهمه أن نقرأ بشكلٍ متَّصِلٍ غير متقطِّعٍ، في ديوان قصائِد **دفتر اليوميّات** (*Journaux intimes*)، التأكيد على الميل إلى الأشياء المُبتذلة وإلى مشروع "تمجيد عبادة الصور (شغفي الأكبر والأوحد والأوّليّ)"[33] وبتعبيرٍ آخر، فمن

(31) Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* (Paris: PUF, 1938), p. 134.

(32) Charles Baudelaire: «Fusées,» dans: *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1975), XIII, p. 662.

(33) Charles Baudelaire: «Mon cœur mis à nu,» dans: *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1975), XXXVIII, p. 701.

خلال الابتكار الأكبر للصُّور، تُبصِر النور الفِكرة التي يتمّ تشاطرها على النحو الأكثر إجماعاً. وتعمَد القصيدة، من خلال إعادة تحفيز ما لا تُظهِره اللُّغة العامّة أو ما تُظهِره بشكلٍ مفرَطٍ أو سيّئ بهدف جعله مرئيّاً، إلى إعادة خلقِ لغةٍ عامّةٍ على أعلى مستوى، إنْ جاز التعبير. وهكذا، يرتسِم بين سبينوزا وبودلير (ولكن أيضاً بين كتاب **زرادشت** وديوان **الديثرامب**) حيِّزاً محاطاً بعمليتَي فضّ اللُّغة وإعادة ترسيخها؛ أي بعمليتَي انبثاقها وتعديلها؛ كما يكون محاطاً فيما وراء ذلك أيضاً بفكرةٍ عن الصيرورة (تتَّصِف بطابعٍ غير متوقَّع ومحفوفٍ بالمخاطر ومُفارِقٍ...) وبفكرةٍ عن التركيب (سَواء كان نِظامِيّاً أو مُعترفاً به...).

تتفتّق **الأحداث الشّعريّة والأحداث الفلسفيّة** وتبزُغُ في هذا الحيِّز. وهو حيِّز السبيل الدَّغليّ والمتلمِّس والخطِر الذي يقودنا من تقلُّب البحث إلى نهايته المُعلنة. وبهذا المعنى، تُشكِّل كلّ جملةٍ من جمل النصّ الفلسفيّ حدثاً يفتتِح النسق الفلسفيّ. ويُشكِّل كلُّ بيتِ شعرٍ، وكلّ كلمةٍ في القصيدة، حدثاً يشعُّ نوره في النِّظام الشِّعريّ. وبكثيرٍ من الذوق، تقول اللُّغة الفرنسيّة عن الحدث إنّه يحدث (arrive)، أي أنّه **أمر يحدث** (ça arrive...) ولكن ما هو الذي يحدث بالتحديد في حدثٍ فلسفيٍّ أو في حدثٍ شعريٍّ؟ ما هو هذا الشيء الذي يعبر من العدم إلى الوجود؟ فكلمة **أمر** (ça) في عبارة **أمر يحدث** (ça arrive) تدلُّ على النصّ ـ الحدث وعلى ما يحصل عبره أيضاً، كما أنّها تدلُّ على أنّ لا شيء يرسخ مطلقاً في أيّ مادّةٍ أو أيّ شكلٍ؛ أي ما يكون غير موجودٍ والذي لا يُشكِّل النصّ في أفضل أحواله إلاّ شاهِداً عليه. ويعني ذلك الأثر الأدبيّ الذي نقرأه و**التحرُّك** الباطنيّ الذي جعله ممكناً، أي: فعل التحويل هذا الذي يُشكِّل الدليل عليه، والذي كان من الممكن أن يكون قد صوَّره بغير ما هو عليه حقيقةً. إنّها وقائِعيّة تكون خاضِعةً أسوةً بغيرها للشرط

القاضي بأن تتألّق مع الوقت، أي بتعبيرٍ آخر، بأن تتصدّى لمفهوم الوقت الذي ينقضي. ذلك هو على سبيل المثال التحليل الذي يُنجِزه بيغي (Péguy) حين يتحدّث عن القيمة الفريدة التي تمتاز بها بعض الأحداث المتعلّقة بقضيّة درايفوس (affaire Dreyfus). فيقول: "كلّما شارفت هذه القضيّة على النهاية، أصبحَ من الجليّ أنّها لن تنتهي مطلقاً"[34] وهاكم إحدى الصّفات التي تتحلّى بها هذه "الأحداث المصطفاة" أيضاً، والمتمثّلة بكونها لا تنقضي أبداً. فهي تغرز مع الوقت رايتها؛ وتجعل منها حدّاً لها؛ وتتفشّى. كان بيغي خبيراً في الأحداث الشّعريّة بالقدر نفسه الذي كان يُعتبَر فيه خبيراً في الأحداث التاريخيّة. فاللُّغة التي يستعمِلها لتحليل برّ جان دارك (Jeanne d'Arc) هي نفسها تلك التي يستخدِمها للتفكّر في قضيّة درايفوس. فهي تجمَع في ذاتها إشعاع الأحداث وتُسقِطه خارجها. إنّها عاصية على انسياب الوقت (راجع بغضه الشديد للعصريّة). فهي وجهٌ من أوجه **حدوث الأمر** (evenit).

والحال أنّ المثل الذي يضرِبه بيغي والاهتمام الذي يوليه لِ "ظاهراتيّة" الأحداث ولدلالتها يُبيِّنان الرابط الأنطولوجيّ الذي يربِط الحدث بمسألة الحقيقة. فإنّ عطيّة ظهور الحدث هذه المتمثّلة بواقع **ألاّ ينتهي أبداً** وأن يشعّ بلا نفادٍ أثناء ارتقائه وبأن يُعطي بلا نفادٍ أيضاً أمارةً على وجوده، تجعله شبيهاً بصيغة الكينونة الخاصّة بكلّ ما نشمله بمصطلح الحقيقة. فالحقيقة توضَع "موضع التنفيذ" كما يقول بالاختصار هايدغر في مقالته التي تحمِل عنوان[35] "**مصدر آثار الفنّ**" ("L'origine de l'oeuvre d'art") فهذا يعني أنّه محكومٌ عليها

---

(34) Charles Péguy, *Notre jeunesse* (Paris: Gallimard, 1933), p. 57.

(35) Martin Heidegger: "L'origine de l'oeuvre d'art," dans: *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. par W. Brokmeier (Paris: Gallimard, 1962), pp. 63-92.

بأن تتشكّل من دون انقطاع وعلى نحوٍ غير ناجِزٍ دوماً؛ ويعني ذلك أيضاً أنَّ هذا التشكيل يحدُث في الوقت نفسه في المكان الماديّ والدالّ الخاصّ بالأعمال الأدبيّة. وبهذا المعنى، ترشَح الحقيقة من وقائعيَّتِه الأحداث.

وبالتالي، إنَّ ما يُجلجِل في كلمة حقيقة، أي ما يرتسِم في المجال المشترك الذي تفتحه بين ممارسة الشِّعر وممارسة الفلسفة، يُمكن ألاّ يكون سوى عمليّةِ إرجاعٍ لنوعٍ من أنواع لَمْسٍ للعالم تتمّ عبر الحدث الأوبراليّ وفيه؛ أي أنَّهُ يكونُ نعمةً مُستعادةً لِلَمسٍ ضائِعٍ في اللُّغة؛ أي أنَّ الاستضاءة العقليّة المرتبِطة به. إنَّه لمسٌ ضائِعٌ بقَدرَ ما يفصلنا الكلام وإلى الأبد، من خلال عمليّات الترميز المعقَّدة الخاصّة به، عن الأشياء القابِلة للَّمس، وبقدر ما يبتكِر أشياء أخرى (على غرار التصوُّرات والأفكار والتمثيلات الذهنيّة...) يرسي أسسها في ميدان ما يتعذَّر مسُّه.

أن نلمس يعني أن ننشئ احتكاكاً مع سطح الجسم، مع سماكة الجسد، أي أنَّه يعني من جملة أمورٍ أخرى أن نعيدَ إلى الذاكرة ذكرياتٍ قديمةً للغاية تذكّرنا بصورة الصيّاد والآكِل وراعي الصحّة والعاشِق. إنَّها ذكرياتٌ دفينةٌ، إنَّها آثار ضائِعة لكائِنٍ يُمثِّل ما نحن عليه من دون أن نكون قد عرفناه يوماً، والذي جلّ ما يطلبه هو أن ينبثِق حالما تكفُّ اللُّغة عن ممارسة تنبُّهها لتدخل في طور الهذيان. فإنَّ ما نسمِّيه حقيقةً ليس إذاً سوى صلة الودّ المُعاد وصلها بين هذا الطيف القديم الذي يلازِمنا، أي هذه **المصوَّرات المتجانِسة** (imago) المدلهِمَّة للجنس البشريّ التي نحمِلها فينا، فضلاً عن الأشياء التي توقِظ فجأة كلاماً معيَّناً. إنَّها تأثير هذا الإرجاع. إنَّها بداهة تيّار الفِكر هذا (أي **ومضته**، كما يتَّفِق بالإجماع الشعراء والفلاسِفة على تسميتها - والحالة هذه نذكر منهم رينيه شار (René Char) وهنري مالديناي (Henri Maldiney)). إنَّها هِبته. إنَّها مصدر طمأنينته. وبصفتنا أجسام

تائِهة في تجريد الرموز، ها نحن إذاً أشبه بمادَّةٍ أو بفريسةٍ أو بيدٍ ربَّما. وتسنحُ الفرصة فجأةً أمامنا لنطوف بحريّةٍ المسافةَ الفاصِلة بين الفِكرة والشيء، من دون أن تكفَّ الفكرة والشيء لهذا القدر عن أن يكونا نفسيهما. أو بالأحرى، يكون الاثنان متَّحدَين في هيئةٍ واحِدةٍ، في زكانةٍ(*) وحيدةٍ، كما نراه في نهاية كتاب **القوانين** (*Lois*)، حيثُ يعمَد أفلاطون في سياق التحدُّث عن المعرِفة التامّة والضروريّة للحكّام الرفيعي المستوى، إلى وصف اتِّحاد المعرِفة المُدرَكة والمعرفة العقلانيّة[36]؛ أو أيضاً كما نراه في خاتمة كتاب **فصلٌ في الجحيم** (*Une saison en enfer*) حيثُ يُعلِن رامبو، في نهجٍ أفلاطونيٍّ تامٍّ، "امتلاكه الحقيقة متجسِّدةً في روحٍ وجسدٍ"

علماً بأنَّ الحدث والحقيقة واللَّمس، فضلاً عن الأحداث بوصفِها مِحكّاتٍ(**) أو عمليّات إخضاع الحقيقة للاختبار، تُشكِّل الأهداف المشتركة بين المشروع الشِّعريّ والمشروع الفلسفيّ. وهنا يُطبَّق تداخلها **التفارُقيّ** (diaphora)، أي: "ما يكون مشتركاً بين الفلسفة والشِّعر، مثلما يقول جان لوك نانسي، والذي يقسُم بينهما (بالمعنيَين اللَّذَين ينطوي عليهما هذا الفعل) من داخل هذا التفاعل فبين الأوَّل والثانية، يتعثَّر التفاعل بما يُنشِئه بالذات؛ وينشقُّ حيثُ يلتئِم بالذات. ومن خلال لجوء الشِّعر والفلسفة إلى إيقاظ الحدث الذي يُنشئ حقيقةً ما داخل العمل الأدبيّ، يكتشِفان، في طريقة اعتمادهما على اللُّغة وركونهما إليها وفي أساليب وضع بعض الحقائِق "حيِّز التنفيذ" فيها، مدى اختلافهما والمدّ والجزر بينهما.

*

(*) أي، الإدراك المتميِّز.

(36) Platon, *Les lois* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), XII, 967d-968b.

(**) تندرج المحكّات في خانة وسائِل الاختبار، على غرار محكّات الذّهب.

وعليه، ففي مؤدّى هذه الأحداث وفي تركيبتها وفي عمليّة تشكيلها التي لا تستكين، علينا أن ننقّب عن الإشارات وإذا أمكن عن جوهر هذا الاختلاف الباطنيّ. فبمجرّد انبثاق هذه الأحداث، نستشفُّ على حين غرّة هذه المجابهة الاستثنائيّة. فأن يكون الفيلسوف (أي أن تكون كلّ فلسفةٍ؟) "معذَّباً"، مثلما يُشير إليه جان لوك نانسي، بسبب نوعٍ من حاجةٍ إلى الشّعر نابعةٍ من صلب ممارسته، فهذا واقع يكشِف شيئاً ما عن ممارسة الفِكر. شيءٌ لا يبدو أبداً أنّه ينتمي إليه، ويبدو حتّى وكأنّه يُناقِض فيه اقتضاء الصرامة وانشغال الوضوح ورفض الاستسلام للمظاهِر التي يُمكن أن تُشكِّل اللُّغة إحدى تجلّياتها الأكثر تضليلاً. إنّها نزعةٌ جدّ غريبةٍ عن شؤون العقل، وهي موجَّهة نحو أغراضٍ بعيدةٍ كلّ البُعد عن الأغراض التي تزعَم الفلسفة أنّها تصبو إليها، كما أنّه من العسير تحديدها، ولكنّها تطفو مع ذلك هنا وهناك في مؤلّفاتِ الفلاسِفة. وسأضرِب مثلَين على ذلك من شأنهما أن يكشِفا هذا الطابع الإشكاليّ الذي يتّصِف به هذا البروز. فبادئ ذي بدءٍ، حين يعكِف كَنْت - وهو أمرٌ غير مسبوقٍ - على دراسة نبرةٍ معيّنةٍ خاصّةٍ بالفلسفة في الكتيّب الذي وضعه عام 1796 والذي سبقَ أن استشهدنا به[37]، فهو يشجُب بذلك الادّعاء الرؤيويّ لدى بعض زملائِه، أي "الاستضاءة العقليّة الروحانيّة" لديهم، ويقرع بذلك ناقوس الخطر، أو يعطي بالأحرى صراحةً دليلَ موت الفلسفة. ومع ذلك، يُصرُّ جاك دريدا على هذه الفِكرة، قائلاً: "إنّها المرّة الأولى التي يلجأ فيها فيلسوفٌ إلى التحدُّث عن نبرةٍ فلاسفةٍ آخرين حسب قوله"، و"يتطرّق إلى هذا الموضوع للمرّة

(37) Kant, *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie.*

الأولى وحتّى إنّه يُسمّيه في العنوان نفسه الذي يتّخذه لمؤلّفه"[38] فمن خلال السلبيّة[*]، يفتح كَنْت في الواقع الباب أمام نوعٍ من النقد الذي لن يغرب أبداً من الآن فصاعِداً عن بال الفلسفة.

وبدوره أيضاً، يلجأ نيتشه إلى هذه السلبيّة - هذا هو المثل الثاني -، حين يأخذ على بعض المفكّرين المَيل إلى الاستسلام للإيقاع السَّجعيّ، قائِلاً: "قد يحدث أن يُصبِح أكثر شخصٍ عاقلٍ بيننا شخصاً مهووساً بالإيقاع، ولو كان السَّبب الكامِن وراء ذلك يتجلّى في أنّه **يشعر** بأنّ الفِكرة تبدو **صحيحةً أكثر** لمجرّد أنّها تتّخِذ شكلاً بَحريّاً[**] مهما كان ضئيلاً، وبأنّها تتجلّى بذلك بواسطة انتفاضةٍ ربّانيّةٍ!"[39] فهل يُشكّل الإيقاع الموزون عدواً للفِكر؟ ثمّة نصوص أخرى تتبنّى مع ذلك وجهة نظرٍ معاكِسةٍ بشأن ديوان **الديثرامب** بالضَّبط. إذ يُبرِز فيه نيتشه مزايا التكوُّن الإيقاعيّ لأسلوبه الأدبيّ، أي "إيقاع حركة الرموز" (tempo des signes). وهكذا، فهو يؤكّد أنّ فلسفته تستوجِب إرهاف السَّمع، إذ: ينبغي الإصغاء إليها بقدر ما تنبغي قراءتها، كما يتعيَّن تصوُّرها بقدر ما يتعيَّن الاستماع إليها، بمقدار ما يكون صحيحاً أنّ "القوانين التي ترعى الزمن الخطابيّ تتعلّق بفنّ الإيماءة"[40] فالمسألة مسألة "أذن ثالثة" (troisième oreille) وفق التعبير الوارِد في الفقرة 246 بعنوان **في ما**

---

(38) Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie* (Paris: Galilée, 1983), p. 21.

(*) إنّها عبارة عن نظام فلسفيٍّ وأخلاقيٍّ يتميّز برفض كلّ حقيقة ومُعتقَد.

(**) أي، مختصاً بوزنِ الشِّعر وبُحوره.

(39) Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. par P. Klossowski (Paris: Gallimard, 1982), II, 84, p. 113.

(40) Friedrich Nietzsche: «Pourquoi j'écris de si bons livres,» dans: *Ecce Homo*, trad. par E. Blondel (Paris: Flammarion, 1992), § 4, p. 97.

وراء الخير والشرّ (*Par-delà le bien et le mal*) والمكرَّسة بأكملها لهذا الفنّ الموسيقيّ الذي تُشكّله الفلسفة، ومفادها:

> أن نسيء فهم مظهر جملةٍ ما، يعني أن نرتكب خطأً بشأن معنى الجملة نفسها. ينبغي ألاّ يُساوِرنا أدنى شكّ بشأن المقاطع اللّفظيّة الحاسِمة بالنّسبة إلى الإيقاع، وأن نحسَّ الانقطاع في توازنٍ يتّصِف بالصرامة بمثابة الجمال المتعمَّد، وأن نرهف السّمع إلى أدنى نغمةٍ متقطّعةٍ، وإلى أدنى إيقاعٍ حرٍّ بأذنٍ مصغيةٍ ومرهفةٍ، وأن نعرف كيف نُعطي معنى لتعاقُب حروف العلّة والمصوّتات المزدوِجة وأن نراها تتلوّن وتتفزّح، بظلالٍ أكثر دقّةً وغنى، لمجرّد تعاقبها فقط، فمَن بالتالي من بين الألمان الذين يقرأون الكتب يُذعِن بطيبةِ خاطرٍ لمثل هذه الواجِبات، ولمثل هذه الاقتضاءات، ويسعى إلى تبيُّن كلّ ما يدخل بشكلٍ فنيٍّ أو قصديٍّ في الكلام[41]؟

يكرِّر جان لوك نانسي فكرة جماليّة الخطاب الفلسفيّ هذه، حين يؤكّد ما مفاده: "في الواقع، أنا لا أكفُّ عن التحدُّث عن الدمغة، وأسعى إلى دمغ خطابيّ كفيلسوفٍ"[42]

ذلك هو بيت قصيد الخِلاف، ويتلخّص كالآتي: الاستسلام أو عدم الاستسلام لِ "إيقاع حركة الرموز" ففي الحالة الأولى، يتوافق التفكير مع نشاطٍ مفكوكٍ عن كلّ دالٍّ، وتُحافِظ الأفكار على جوهرها السامي[*] المُثبَت منذ أفلاطون. وفي الحالة الثانية، يتّضِح التفكير

---

(41) Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, trad. par Henri Albert (Paris: UGE, 1973), § 246, p. 242.

(42) Jean-Luc Nancy, *À l'écoute* (Paris: Galilée, 2002), p. 76.

(*) وَصفٌ يُطلَق للدلالة على سموّ اللّه على المخلوقات ومفارَقته لها، واستعمله كَنْت بمعنى السموّ من حيثُ الوجود ومن حيثُ المعرفة حين تطلق الصور الفكرية إلى ما بعد التجربة.

بوصفه وثيق الصِّلة بشكلٍ كلاميٍّ معيَّن، والأفكار بوصفها تتكوَّن في حركة صوتٍ ما وكتابةٍ معيَّنةٍ. ويَعبُر هذا الجدل - ويُشكِّل هذا النصّ أحد تجليّاته[43] - بين سطور الفلسفة برمَّتها، وما من سبب يدفعنا إلى ترقُّب رؤيته مُنجَزاً. خصوصاً وأنَّه يُنشِّط، في تناوب حالات الانجذاب والتنافر والمَيل والرَّفض، التحرُّك الفلسفيّ نفسه المتجاذَب بين التصوُّر و"إيقاع الحركة"، وبين التصوُّر والدمغة، وبين التصوُّر والمجاز بغية طرح بعضٍ من إدراكاته الحسيّة الأكثر شيوعاً.

يفضح هذا الشكّ ركاكة الخطاب أو محدوديَّته، حيثُ يجد الطابع "فلسفيّ" نفسه مجبراً على كفكَفة غروره، وحيثُ يجد نفسه مرغماً على العدول عن اعتمادِ شكلٍ معيَّنٍ من أشكال التجرُّد واللاّنفعاليّة. ويؤكِّد دريدا أيضاً ما يلي: "أوَليس مرام أو هدف الخطاب الفلسفيّ والخطبة الفلسفيّة والكتابات المفروض أنَّها تُمثِّلها، أن تُبرز الاختلاف النَّغميّ غير المسموع، ومعه توقاً بأكمله أو تأثُّراً أوَّليّاً أو مشهداً من شأنه أن يُدير التصوُّر مواربةً؟" إذ يتوجَّب على الخطاب الفلسفيّ أن يضمنَ أيضاً الحياد أو بالحدّ الأدنى الصَّفاء الرصين الذي ينبغي أن يلازِم العلاقة التي تربِطنا بالحقيقيّ وبالشموليّ، بواسطة ما يُطلَق عليه اسم حياد النبرة"[44] فأن نولي اهتماماً إلى النبرة وإلى النُّظم الإيقاعيّ وإلى النَّغم، أي أن نحكمَ إجمالاً لصالِح المذهب الشِّعريّ برمَّته، يعني أن نتَّخِذ مسافةً من مرام الحياد هذا؛ ويعني أن نبدأ بالإقرار بوجود مدى أقصى لدينا، لا بل

---

(43) يؤكِّد جاك دريدا، على سبيل المثال، في سياق تعليقه على مقالة النقد التي وضعها كَنْت بشأن النبرة المولويّة، ما مفاده: "إنَّها أيضاً صراعٌ حول الطابع الشِّعريّ (بين الشِّعر والفلسفة) والموت ومستقبل الفلسفة" (نقلاً عن: Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, p. 49).

(44) المصدر نفسه، ص 18.

عائِق يحول دون التفكير في اتِّجاهاتٍ معيَّنةٍ غير متوقَّعةٍ للكلمة؛ ويعني أيضاً أن نكتشِف أنَّ الخطاب الذي كان منضوياً إليها يظهر عاجِزاً عن الولوج إلى تلك الأشكال. فمن خلال الاستخفاف باللُّغة ومادّتها وثخانتها، نُعرِّض أنفسنا لنوعٍ من العجز. ويأتي ذلك على حساب العلاقة التي تربِطنا بِـ "الحقيقيّ" و بِـ "الشّموليّ"

> أن نفكّر يعني بخاصَّةٍ ما يلي [...]: أن نفهَم في ظرفٍ معيَّنٍ مغزى بعض الحوادِث المصطنعة التي نكون في الواقع مرغمين على اللُّجوء إليها؛ وأن نُدرِك التحرُّكات الخفيّة التي تسيِّرنا رغماً عنّا نحو أمرٍ "يتعيَّن أن يكون"؛ وأن نسلِّم بالمواربات كلّها بمختلف أشكالها مثلما تتكشَّف؛ وأن نكون متنبِّهين للمؤثِّرات الحادِثة التي تكون قابلةً للظُّهور وفرض نفسها في مختلف هذه الظروف والتي تكون جديرةً باتِّخاذ شكلٍ؛ وأن نبرِز الضُّعف الذي انطلاقاً منه يكون شيءٌ ما جديراً بأن يبدأ وبأن يتكوَّن؛ وأن نُتيح مجالاً للانفعاليّة بأن تحدث حين يلزَم الأمر، أي أن نفسِحَ لها الوقت إجمالاً لتنظيم النصوص، أي أن ندع القدر (amor fati) يقع؛ وأن نُتيح مجالاً للتأثُّرات الأوَّليّة بأن تتدخَّل في مختلف أطوار عمل الفِكر[45]

كانت هذه لمحة عن بعض المعاني غير المتوقَّعة (غير المسموعة) لفعل "فكَّر" التي استخرجَها جان ميشال راي (Jean-Michel Rey) والتي تُديره "خلسةً". فأن يكون المرء متيقِّظاً لما هو حادِثٌ، يعني من جملة أمورٍ أخرى أن يُسلِّم بأنَّ العبارة تتعرَّض لما يجعلها حتميّةً؛ وبأنّها تتعرَّف في ذاتها على التلاعُب، وفي ما بعد

(45) Jean-Michel Rey, *Les promesses de l'oeuvre* (Paris: Desclée de Brouwer, 2003), pp. 111-112.

على الأثرَ الذي تُخلِّفه هذه التحرُّكات الخفيّة التي تجعل منها نقطة تلاقي المصادفات والتأثُّرات الأوّليّة والتجارب الشّخصيّة والذكريات وحتّى التصوُّرات القسريّة، والتي تجعل منها بالرُّغم من كلّ شيءٍ التجلّي لانتحاءٍ معيَّن. ويكون لعمليّة التعرُّف هذه عقباها على وضع الكتابة. فهي تكون فيها أشبهَ بمغامرةٍ ممكنةٍ، لا تنتهي أبداً، أي أشبهَ بتخمينٍ أو **بمحاولةٍ**. إنّها مواضيع قديمةٌ عزيزةٌ على قلب فاليري، وتعني ما يلي: إنَّ ما يُقال في إطار النّظام الفلسفيّ **يُمكن أن يُقال بشكلٍ مغايرٍ**. ولا تُعتبَر صيغة **الشّكل المغاير** الخاصّة بالفيلسوف مجرَّدَ شرطٍ تنوُّعٍ، بل إنَّ ذلك يُعبِّر عن الانهماك بما هو غير محقَّقٍ يُدلى به على هذا النحو، أي غير المُحقَّق الذي يتمُّ جَذبه نحو المزيد من التحقُّق، أي نحو التحرُّك نفسه لمثل هذا النوع من الخطابات الذي يعمَد، وعلى فتراتٍ طويلةٍ، إلى التعبير عن أمرٍ والرجوع عنه؛ وإلى استبدال ما يكون قد وضعه؛ وإلى إعادة تشكيل ما يُخال إليه أنّه شكّله.

هناك خطّ مستقيم واحِدٍ يأخذنا مباشرةً نحو الحقيقة. إنّه الخطّ الذي يصِلُ نقطةً بأخرى من دون عوائِقٍ، من دون مفاعيل، من دون مؤثّراتٍ، أسوةً بالخطّ الأبيض الذي ترسِمه الطائِرات في السَّماء والذي يربِط مدينةً بأخرى. ولكنّه سرعان ما يُرسَم حتّى يتنسَّل ويُمحى في نهاية المطاف بعد أن تُلاشيه زرقة السَّماء - أي العدَم. فوحدها الخطوط المتعرِّجة تبقى؛ ووحدها منحنيات الكتابة وعُقدِها وتشبيكاتها وتغييراتها تترك أثراً. فصيغة **التعبير بشكلٍ مغايرٍ** لا تُعدُّ طريقةً لتقريبِ نقطةٍ غير مُحقَّقةٍ في الفِكر وحسبِ، بل إنّها تعني أيضاً، وفقَ أسرار سُبل الكتابة وخفاياها، أن نطبعَ في الذاكرة ما سيبقى **بشكلٍ مغايرٍ** عصيّاً على التعبير.

أن نفهم

(دريدا وبودلير وسيلان)

سأتلو في ما سيلي الجواب الذي وردَ على لِسان فيلسوفٍ (هو جاك دريدا) في معرض الردّ على السؤال التالي: "**ما هو كنه الشّعر؟**" ("Qu'est-ce que la poésie?").

وهو سؤالٌ وُجِّهَ إليه باللُّغة الإيطاليّة (ومفاده: "Che cos'è la poesia?") عبر مجلّة *Poesia* عام 1988. وقد صدر جوابه في السَّنة التالية باللُّغة الفرنسيّة في مجلّة[1] *Poésie*. وسأتلو الجواب الوارِد فيها، على نحوٍ لا يخلو من بعض التحفُّظ على جدارةٍ مُفرطةٍ إلى حدّ المغالاة، إذ: إنَّ الجواب يبلغ ما يُناهِز الأربع صفحاتٍ مزدوجةٍ.

إنَّه ردٌّ يتَّصِف بسذاجةٍ مصطنعةٍ بلا ريبٍ بالنَّظر إلى مزايا الشَّخص الذي يتولّى الإجابة عليه - وأرى مُسبقاً التبسُّم الذي يفرُّ من طرفٍ خفيٍّ والذي يرتسِمُ على وجه الفيلسوف المُعتاد على التوسُّعات

(1) تمّ كذلك نشره عام 1991 بنسخةٍ رباعيّةِ اللُّغة لدى برينكمان وبوز (Brinkmann & Bose) في برلين (Berlin).

الأكثر إسهاباً، إزاء تحدّي الإجابة ببضعة صفحاتٍ على السؤال: ما هو كنه الشّعر؟

(أوَلا يقتضي مع ذلك أن نأخذَ في الحسبان، في إطار كلّ فعلِ تفكيرٍ، ما تمّ **تحاشيه**؟ وأن نفهَمَ قوام **السذاجة المُلتفّ حولها**؟ والحالة هذه، يتجلّى ذلك بالضّبط برأيي في أن نقبلَ بترحابِ الغوص في لعبةِ الردّ على سؤالٍ مكرّرٍ إلى حدّ المَلل؛ وفي أن نَدَّعي أنّنا أهلٌ لرفع تحدٍّ هائلٍ بقدر ما هو مُبتذلٍ. وعلى الفور - وقبل أيّ إثباتٍ - يتّخِذ هذا السُّلوك هيئة التحدّي الذي نرتضي رفعه. فمن غير الممكن في الواقع أن يكون الفيلسوف غافِلاً عن تواردات السؤال في الثقافة التي ينتمي إليها، وعن عدد الإجابات التي سبق أن أُعطِيَت في معرض الردّ عليه وعن مجمل المعارِف التي يُجيِّشها. فلا يسعه أن يسها عن واقع أنّه يُحاضِر في صعوبةٍ لا تستوقِف إلاّ الجاهِل).

يُمكننا أن نضفي أيّ صفةٍ نشاء على الردّ الذي أدلى به الفيلسوف إلاّ صِفة السذاجة. وعليه، فأَولى بنا على الأقلّ ألاّ نتسرَّع في الحكم، وأن نقدِّره لإقدامه على مثل هذا الصنيع.

سأتلو الآن الأسطر الأولى من نصّ الجواب، ومفادها: "بغية الردّ على مثل هذا السؤال - **بشكلٍ مقتضبٍ، أليس كذلك**؟ - يكون حريّاً بالمرء أن يعرِفَ كيف يعدُل عن المعرفة. وأن يكون على درايةٍ بها وألاّ تغيبَ عن باله أبداً"[2] وبتعبيرٍ آخرٍ، يؤكّد الفيلسوف أنّه سيُحرِّر نفسه من كلّ هذه المعرفة التي تُعطي السؤال قيمة التحدّي، أي هذا الإلمام بالشّعر الذي يدفعنا إلى الحكم بالسذاجة على مجرّد محاولة البحث في هذا السؤال. ولكنّه لا يعمَد إلى فعل ذلك من

(2) Jacques Derrida, "Che cos'è la poesia," *Poésie*, no. 50 (1989), pp. 109-112.

دون أن يأخذ في الاعتبار مسبقاً وزنها، إذ تكمن هنا هذه المعرفة، على نحوٍ ضدّيٍّ(*)، باعتبارها اشتراطَ تحرُّري منها وبوصفها تدلُّ على مدى انفصالي عنها.

من أين ينبثِق هذا الإيعاز بالعدول عن المعرفة ومن أيّ خلفيّةٍ اقتضاءٍ يربو؟ من الشِّعر نفسه. فهو الذي يفرِض إعطاء ردٍّ من هذا القبيل يقوم على **النسيان المتعمَّد**، في النطاق الذي يُفرَض فيه على هذا الجواب، بحسب ما يقول دريدا، أن "يتَّصِف بالطابع الشِّعريّ" فواقع أنّه يُطبَع بالطابع الشّعريّ هو الذي يجعله بعيداً عن المعارِف؛ فواقع أنّه ذو طابعٍ شعريٍّ هو الذي يُكسِبَه هذا الحجم المُخفف، هذه الخِفَّة (أي ما يُسمِّيه إيون (Ion) **الشيء السلِس** kouphon) (chrèma في صدد الحديث عن الشاعِر)؛ هذا الإعفاء من الإسهاب؛ فواقع أنّه شعريٌّ يُعفيه إجمالاً من الخروج عن المجال الشِّعريّ. ومردُّ ذلك، كما يؤكِّد أيضاً الفيلسوف، إلى أنّه "في حال أجابَ المرء بشكلٍ مغايرٍ [...]، فما تكون علاقة كلّ ذلك [...] بالشِّعر؟"

فليكن. ولكن أوَلا يُصار هنا بالضَّبط إلى تصدير هذا الرابط الشِّعريّ الذي يربِط الشِّعر بما نكون أهلاً لقوله عنه، بالإضافة إلى نظريّة اللاّعلميّة (théorie de nescience) التي تُنذَر من الآن فصاعِداً لتُشكِّل المعرِفة الوحيدة التي نملكِها، إلى الواجِهة بواسطة معرفةٍ متكامِلةٍ، وهو مشهدٌ لا يُمكن للفيلسوف أبداً أن يغيبَ عنه في الواقع؟ وبشكل أفضل بعد: أوَليست هذه المعرفة (أي تاريخ المسار الشِّعريّ) بالذات هي التي تُحدِّد **الإملاء** الذي سنكون في صدد الحديث عنه هنا؟ أوَلا يحمل معنى **على الدوام أصلاً** toujours) (déjà الخاصّ بهذا النمط من الأسئِلة والإجابات المُرتبِطة بها؟ أوَلا

(*) حالة ما ليس له عناصر مقوّمة لذاته، ويكون إثباته نفي ضدّه.

نستمدُّ من معرفةٍ معيّنةٍ هذا التحقُّق **بأنّنا نعجز عن الإدلاء بأيّ شيءٍ عن الشّعر خارج إطار هذه المعرفة نفسها؟**

تلك هي المفارقة التي ينطوي عليها هذا الجواب، وتتجلّى كالآتي: يدلُّ **الشّعر** على "اقتصادٍ في التذكُّر كما يقول الفيلسوف (بمعنى التخفيف أو الإضمار)، **في حين** ينطوي الإملاء على معنى ما يكون غيبيّاً. والواقع أنَّ ما يُملى يكون متعلّقاً بمعرفةٍ معروفةٍ قَبلاً، بيد أنّها تجهَل أنّها معروفةٌ. وهذا ما يُشكّل الفَرق كلّ الفَرق بين اللاّشعور والجَهل. فمن شأن القصيدة أن تُضمِر التوق إلى "حفظِ شكلٍ فريدٍ تماماً عن ظهرِ قلب" "وإلى ترك العنان للإملاء لاجتياز جوهرها"، "وإلى تعلُّم الجوهر بهذه الطريقة.

أنا لستُ على يقينٍ من أنّني سأُحسِن الفَهم (جرّاء غموض الفلسفة ما إن تمتَثِل لإملاء الدالّ - كالتلاعب البسيط بلفظتَي (coeur) **جوهر** أو **قلب** و**إملاء** (dictée) أو **فَرض** على سبيل المثال). بيد أنّه تحرُّكٌ يُنتِجُ صوراً هنا... إنّه عبارةٌ عن تحرُّكٍ أو إيقاعِ مرّةً جديدةً بعد. ويستدعي انتباهنا فنّ نظم هذا الجواب والمتمثِّلَ بعرَجه بين التصوُّرات والتمثيلات الذهنيّة، بين الفِكر والتنفُّس، بين الذاكِرة والانبثاق؛ والمتمثِّل أيضاً بهذا اللُّهاث؛ وبتخلُّع الجِناس هذا، وبتتابُع العناصر الدالّة الذي يقود الرَّقصة، وبزَحفِ المعاني...

شيءٌ ما يسعى إلى الإفلات من لغته متوسِّلاً الطرق الخاصّة بالجسد من أجل أن يستذكِر بشكلٍ أفضل التجارب اللُّغويّة الفريدة. شيءٌ ما يسعى إلى أن يُقال ولكنّه لا يوفَّق إلى ذلك. وإنَّ الصعوبة التي نواجِهها في قراءة النصّ، من حيثُ الشعور بالانزعاج والإحساس بعدم الرِّضى اللَّذَين يجعلنا نشعر بهما، يُشكّلان الدليل على هذا البحث وعلى مكانه. ويسعى الفيلسوف إلى الخروج عن الوسائِل اللُّغويّة التي يمنحه إيّاها موقعه. وهو يبذل جهداً حثيثاً في هذا المنحى ويقوم بذلك بمنتهى الجزالة (ونعني بها جزالة الصور).

ولكن أن نكتبَ يعني دوماً أن نصِفَ تخومَ كلامٍ مُحالٍ. ولكي يتمكّن الفيلسوف من بلوغ هذه الغايات، يتعيَّن عليه أنّ يتَّخِذ موقِعاً مغايراً؛ ويتعيَّن عليه أن يُفلِتَ الحِبال **كلّها** التي تربِطه بالفلسفة، مهما كانت ممطوطةً على نحوٍ مؤقَّتٍ؛ وأن يجعل على سبيل المِثال، من القُنفذ الذي يتحدَّث عنه مثلاً في سياق جوابه غرضاً شعريّاً، وليس فقط مجازاً. ويعني ذلك أن يتخلّى عن ما يُشكِّل فرادة وجهة نظره الفلسفيّة حول الشِّعر، أي عن ما يُعطيها معناها، أي أن يمتنِعَ بكلامٍ آخرٍ عن فهم **ما يَعنيه الشِّعر بالنِّسبة إلى الفلسفة.**

إنَّه يجهل كيفيّة الخروج عن حدِّه الخاصّ، وأنَّ هذا الخروج يبدو وكأنَّه مجرّد محاولةٍ أوَّليّةٍ أو يوتوبيا (طوباوية)، ويُشكِّل ذلك جزءاً لا يتجزَّأ من ما يسعى إلى التعبير عنه. وهكذا، فمن خلال إخفاقه، يبلغ مراده بطريقةٍ معيَّنةٍ: أن نقول - بشكلٍ موجزٍ - ما هو كنه **الشِّعر**؛ أي أن نُعبِّر عن ماهيّة **المُحال الفلسفيّ** الخاصّ **بالشِّعر.**

أمّا بلانشو (Blanchot)، فيُدرِكَ بمنتهى الوضوح هذا الإحراج(*)، ومردُّ ذلك ربّما إلى أنَّه لا يشغل، هو، موقع الفيلسوف[3] "فالفيلسوف الذي يعمَد إلى الكتابة بلغة الشاعر، كما يقول، يصوِّب إلى دماره الخاصّ. وحتّى وهو يصوِّب إليه لا يتمكّن من بلوغه. فالشِّعر يُشكِّل قضيّةً بالنِّسبة إلى الفلسفة التي تدَّعي أنَّها تُعطيه إجابةً، وأنَّها بذلك تفهمه (وتعرِفه). فالفلسفة التي تطرح كلّ شيءٍ للمناقشة تكبو عند الشِّعر الذي يُشكِّل المسألة التي تُخفي عليها"[4]. فمن جهةٍ إذاً، لا يُمكن للجواب

(*) إنَّه وضع رأيَين متعارضَين لكلٍّ منهما حجَّته في الجواب عن مسألةٍ بعينها.

(3) أقصِدُ بمصطلح موقع (Position) هذا الدائِر الذي ترسِمه بالضَّبط حدود الكلام.

(4) Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre* (Paris: Gallimard, 1980), p. 104.

وبالمعنى نفسه، يؤكِّد فاليري (Valéry) ما يلي: "الشُّعراء - الفلاسفة (كَفينييه (Vigny)). ويعني ذلك أن نخلط بين رسّام البحرية وربّان السفينة.

الذي يُعطيه الفيلسوف على سؤال ?Che cos'è la poesia أن يُملى إلاّ بلغة الشّعر (بحسب دريدا)؛ ولكن من جهةٍ أخرى، إنَّ الفيلسوف الذي يكتب بلغة الشاعِر يحكم على نفسه بأن يصوِّب إلى دماره الخاصّ - وبألاّ يبلغ منتهاه أبداً بحسب بلانشو.

فالمسألة، لدى الأوّل كما لدى الثاني، تدور حول أداةٍ صغيرةٍ جدّاً، ونعني بها حرف الجرّ بِـ (en) في عبارة "كتبَ بِـ" (écrire en). فحرف الجرّ يذبذب، هنا وهناك، بين مفهومَين متقاربَين إنّما مغايرَين، ألا وهما: المقارنة (**على طريقة، مثل**) والاستبدال (**مكان، بصفة**)، طبقاً لما تؤكّده العبارة التي أدلى بها هولدرلين (Hölderlin) والتي يلوح طيفها خلف العبارة التي يستخدِمها بلانشو، وكذلك خلف النصّ الذي يرِد على لسان دريدا، ومفاده: "**أن نتقمَّص الشاعِر**"[5] ("habiter en poète"). فما المقصود بعبارة "**أن نكتبَ بلغة**" (écrire en?) يُشدِّد هذا التركيب التعبيريّ على وجودِ صيغةٍ، أي بتعبيرٍ آخر على الفِكرة القاضية بوجود طريقةٍ تأليفٍ (بالمعنى الموسيقيّ)؛ وعلى استحضارِ طريقةٍ، أي بعض الإحالات الضِّمنيّة وبعض آفاق المُمكن والمُحال وإمكانات الحريّة والضغوطات والتي تُعيِّن حدود حقل اللُّغة والفِكر حيثُ تتفتَّق الكتابة. وينبغي أن تبقى هذه الصِّيَغ ضِمنيّة (وهذا بالضَّبط ما يجعل منها صِيَغ)؛ وأن تبقى خاضِعةً للتأثير الغامض الذي يُخلِّفه **المُحقَّق** الذي يدلّ على حدٍّ سواء

(يُجسّد لوكريس (Lucrèce) مثلاً استثنائياً جديراً بالملاحظة)" (نقلاً عن: Jean Prévost et Paul Valéry, *Marginalia Rhumbs et autres* (Paris: Léo Scheer, 2006), p. 349).

(5) "dichterisch wohnt der Mensch..." " يعيش الإنسان على الأرض بالمعنى الشّعريّ دائِماً"، هولدرلين، ترجمة دو بوشيه (A. du Bouchet)، في كتاب *Œuvres*، ص 939.

على غير المُحقَّق. ومردّ ذلك إلى أنَّ كلَّ حدٍّ يبقى عرضةً في حقل الكتابة لأن ينتهِكَ نفسه بنفسه (وهذا ما يجعل منه حدّاً)؛ ومردّه أيضاً إلى أنَّ واقع أن نكتبَ لا يعني الاستقرار ضمن حدودٍ، بل رسمها من جديدٍ، وطرح الأسئِلة بشأنها (كما هو الحال هنا) واستكشافها وإنشاءها وحتّى تجاوزها.

وعليه، يضعنا النصّ الذي يرِد على لسان دريدا، وكذلك العبارة التي أدلى بها بلانشو، أيّاً تكن التباينات بينهما، أمام صيغة فعل الكتابة هذه الضروريّة. فهما يفترِضان من جهةٍ أنّه يُصار دائِماً إلى الكتابة **وفق** طريقةٍ معيَّنةٍ أو نبرةٍ معيَّنةٍ. ويتمّ ذلك دوماً **وِفق** التزام (اختياريٍّ بدرجاتٍ متفاوتةٍ) بطريقةٍ معيَّنةٍ (سواء كانت نبرةً أو نوعاً أدبيّاً أو أسلوباً لا فَرق عند هذه النقطة) أو الإشراك فيها (ويكون هذا الإشراك مفروضاً بدرجاتٍ متفاوتةٍ). ولكنَّ هذه الصيغة تكون من جهةٍ أخرى قابلةً لأن تُنتهَك، أي لأن تُشرِّع الباب أمام **التغييرات** (وهنا يكمن المعنى الثاني - استبداليّ - الذي ينطوي عليه حرف الجرّ). وبالتالي، إنَّ عبارتَي "أن نكتبَ بلغة الشِّعر (écrire en poésie) أو "أن نكتبَ بلغة الشاعِر (écrire en poète) قد تعنيان على وجه التقريب بالنِّسبة إلى الفيلسوف ما يلي: أن يُعدِّل في نبرة الشِّعر. ونعرِف كيف تسير عملية التعديل بحسب نظام التأليف النبريّ الذي تكون منوطةً به، حيث: تقضي بالابتعاد عن نقطةٍ مركزيّةٍ بغية العودة إليها بشكلٍ أفضل. ويُطالعنا مؤلِّفون مشغوفون بتفوُّق المُرتكَز النبريّ، وهُم يتَّخِذون من النبرة الفلسفيّة نقطة انطلاق، ولكنَّهم يعتزِمون العودة إليها. إنَّهم أشبه بالمتنزِّهين الذين يعودون دائِماً إلى ديارهم. فهؤلاء هم التقليديّون إجمالاً. وثمّة آخرون، وعلى رأسهم فاغنر (Wagner)، لا يميلون إلاّ إلى الانسياق اللاّنهائيّ وإلى خصوبة تعديلٍ مطَّرِدٍ: ودريدا هو أحد هؤلاء المغامِرين. فأن نُجيب بلغةِ الفلسفة

على السؤال التالي: **ما هو كنه الشِّعر؟** (Che cos'è la poesia?)، يعني أن نرخي العنان لأنفسنا لأن ننجرِف في اتِّجاه الشِّعر، ويعني ذلك أن نجيبَ **بلغة** الشاعر (مهما كان هذا الجواب متعذِّرَ الوجود وطوباوياً)، حيثُ: يفرِض ذلك تبديلاً في الموقع وانتهاكاً للحدود الوظيفيّة وحتميّةَ التعديل.

وهكذا، لا تدلّ كلّ من عبارتَي أن نكتبَ **بلغة** الفلسفة وأن نكتبَ **بلغة** الشِّعر على **نوعٍ أدبيٍّ** معيَّنٍ - علماً بأنَّ هذا المصطلح هو غير ملائِم لتعيين ما تتعلّق به المسألة هنا وحتّى إنَّه يُضلِّلنا أسوةً بالصِّنافات[6] كلّها. فأن نفلسِف وأن نشعِرن لا يصلحان على النقيض إلاّ لتجاوز الحدود. وعليه، إنَّ هذا المصطلح لا يعرِض بشكلٍ جيِّدٍ التهديد الذي لا يبطل أبداً والذي يُشكِّله التنازُع الذي لا يستكين أبداً بين مختلف الأساليب المعمول بها للتعاطي مع الفِكر واللُّغة. كما أنَّه لا يُظهِر بشكلٍ جيِّدٍ هذه الاتِّصاليّة الحامية الوَطيس بين طريقتَين أو عالمَين (الفلسفة والشِّعر)، وبين مختلف أشكال التمزُّق ومختلف أشكال الحُبسَة[*]، ومختلف أشكال التهدِئة الوقتيّة، ومختلف أشكال المفاوضات التي تُحدِثها هذه الاتِّصاليّة عبر التاريخ والتي يحتفِظ كلُّ فريقٍ من الفريقَين ببقايا منها.

---

(6) إنَّ ما يُميِّز الصيغة عن النوع الأدبيّ هو أنَّها تبقى متعلِّقةً بصيغةٍ أخرى. أمّا النوع الأدبيّ المؤلَّف على هذا النحو يُثبِت فرادته، وتشتغِل عناصره المكوِّنة بين بعضها البعض ويتبَعُ اقتصاداً استكفائيّاً. وبخلاف ذلك، لا يُمكن للصيغة أن توجَد من دون إحالةٍ إلى إجراءاتٍ أخرى تعمَد إلى استبعادها من مجالها ولكنَّها تدمجها على نحوٍ تلميحيٍّ، وتُبقيها، إنْ جاز التعبير، محفوظةً في ذاكرتها. لأنَّ ذلك هو بيت القصيد هنا، في الحوار الذي تبرز خطوطه العريضة من صفحات هذا البحث الأولى، ومفاده: إنَّ أشكال الصيغة التي سنتحدَّث عنها في هذا الصدد تؤلَّف قبل كلّ شيءٍ قوالبَ محفوظة في الذاكرة. ويقترِح مالارميه (Mallarmé) القول المُختلَق التالي: "إنَّ فنّ الأدب يتجاوز حدود "النوع الأدبيّ"

(*) فَقد القدرة على التعبير بالكلام وبالكتابة أو عدم القدرة على فهم الكلمات المنطوق بها.

"اللُّغة هي التي تتكلَّم. ولا يتكلَّم الإنسان إلاّ بقدر ما يُجيب على اللُّغة من خلال إصغائِه إلى ما تقوله" وهكذا، ينسِبُ هايدغر (Heidegger)، في أحد تعليقاته على ما كتبه هولدرلين، صفة "التناغُم، حيث إنَّ الإنسان يُصغي فِعلاً إلى نداء اللُّغة" فهو يُصنف هذا الفِعل بوصفه فعل تأثيرٍ متبادَلٍ يبلغ أشدّ توهُّجه بين الفرد ولغته. ولكن، أوَلا يعني بالضَّبط واقع "أن نصغي إلى نداء اللُّغة" ("écouter l'appel du langage") أن نتهيَّأ **للإملاء** (dictée) التي تحدَّث عنها دريدا؟ أوَلا يعني ذلك أيضاً أن نبقى على أهبّة الاستعداد لهذا الإصغاء الذي كان يدور في خُلدِه حين حاول هو أيضاً أن يُجيبَ على السؤال بشأن الشِّعر؟ أوَلا يعني ذلك أيضاً هذا **الإنصات** (à l'écoute) الذي حلَّله جان لوك نانسي (Jean-Luc Nancy) من خلال تفكُّرٍ كامل العضوية هدفه هذه المرّة إظهار الأسلوب المُعتمَد في الخطاب الفلسفيّ[7]؟ أوَلا يعني أيضاً، أبعد من حدود ذلك، هذا التحرُّك العميق الخاصّ بالفلسفة التي تُكتَب أيضاً، وعلى طريقتها، في نداءِ اللُّغة التي تكون على الدوام في وضع التزويد بالإجابات؟

أن تُملي، أن تُصغي، أن تُجيب: هكذا يُصار إلى تحديد حالة التربُّص التي حَدَسناها منذ قليلٍ[8] بشأن الشِّعر، والتي تتشكَّل فيها عمليّة التمييز بين صِيَغٍ مختلفةٍ. ويقترح جان لوك نانسي أن نُطلِق اسم **أسلوب الإلقاء** (diction) على هذه المسافة المُدرجة في بعض النصوص بين المُصغي والمُصغى إليه. "ويُعتبَر أسلوب الإلقاء [...] بمثابة صدى النصّ الذي يؤلِّف فيه النصّ ويُكتَب وينفتِح على معناه الخاصّ كما على أغلبيّة المعاني الممكنة"[9] كما يُردِف قائِلاً إنَّه

(7) Jean-Luc Nancy, *À l'écoute* (Paris: Galilée, 2002).

(8) انظر في هذا الكتاب، "ما هو مصدر هذا الصوت؟"، ص 43 وما يليها.

(9) Nancy, Ibid., p. 68.

"الموسيقى التي بداخله أو الموسيقى الكليّة لهذا الصَّدى الذي **يُصغي فيه لنفسه**، ومن خلال إصغائِه لنفسه **يجد نفسه**، وحين يجِد نفسه **يبتعِد** أكثر عن نفسه لكي يبلغ صداه مجالاً أبعد، فهو يُصغي إلى نفسه أكثر قَبل أن يُسمَع، فيغدو هكذا "موضوعه" بالضَّبط الذي لا يكون نفسه ولا مغايراً عن موضوع الفرد الذي يكتب النصّ وبتعابير متقاربةٍ من تلك التي يستخدِمها دريدا، يربِط نانسي الإملاء بأسلوب الإلقاء. فهو لا يعتبِر هذه العملية بمثابة الإصغاء لأمرٍ ماورائيٍّ، بل بمثابة عمليّة إيلاء النصّ انتباهاً إلى نفسه، جاعِلاً نفسه في حركةٍ دائِمةٍ لا تستكين، حاثّاً نفسه، مُبتكراً نفسه. وهنا أيضاً، ما من شيءٍ يمسُّ الاختلاف القائِم بين الأسلوب الشِّعريّ والأسلوب الفلسفيّ. بل تتعلَّق المسألة بالأحرى بإدراك عمليّة إيلاد **كلّ** كتابةٍ. إنَّها تتعلَّق بمقاربة ظروف مجيئها وبوصفها وبفهمها - وبالإجابة، أثناء هذا المسار، على السؤال المتعلِّق بتكوُّنها من دون اللُّجوء إلى الميتافيزيقا النصيّة.

وعليه، تنشأ الكتابة من تفكيكٍ داخليٍّ ومن الإصغاء الذي تُحدِثه. وهو إصغاءٌ مفكِّكٌ ومُلازِمٌ لـِ "ممارسة" الكتابة "الغامِضة جدّاً إنَّما التي تتمّ بعنايةٍ قصوى" والتي اعتبرَ مالارميه، في منطلق محاضرته عن فيلييه (Villiers)، أنَّها تركُن إلى **ما يُسمَع**: فالضوضاء تطوف فيها بين ذكرى الصوت (أو الأصوات) وصمت "الورقة الشاحِبة" فمن مثل هذا الوضع تكتسِب الكتابة قدرتها، إنْ جاز التعبير، على الاستماع إلى نفسها في صَمتها، وعلى إرهاف السَّمع إلى ما يُجلجِل في صمتِ داخلها وإلى صدى المعنى الكامِن خلف كلّ دلالةٍ. "أمّا أنا، كما يؤكّد بونج (Ponge) ـ فلو تمعَّنتُ في ما أقوم به وأنا أؤلِّف ـ ، فلا يحدث لي أبداً أن أكتب أدنى جملةٍ من دون أن يلازِم كتابتي أسلوبُ إلقاءٍ وإصغاءٍ ذهنيَّين، وحتّى إنَّهما

يسبِقانها بالأحرى (ولو بفترةٍ وجيزةٍ بلا ريبٍ)"[10]

كيف السَّبيل إلى تأويل أسلوبَي الإلقاء والإصغاء الذهنيَّين هذَين؟ وكيف السَّبيل إلى فهم واقع أنَّ القوّة التكوينيّة للنصّ تكمن فيهما؟ "فحياتنا الباطِنيّة"[*] (vie intérieure) تظهر خارج اللُّغة. وإنَّ هذه العبارة غير المألوفة، ونعني بها **الحياة الباطنيّة**، تدلُّ بوجه الإجمال على المزيج المؤلَّف من حالات الذِكرى[**] والتأثُّرات الأوَّليّة ومختلف الإيقاعات التي تُلازِمنا ونلازِمها من دون انقطاعٍ. وبغية وصف مثل هذه الظاهرة، يتحدَّث برغسون (Bergson) عن وجود "لحنٍ مطَّردٍ خاصّ بحياتنا الباطِنيّة - وهو اتِّساقٌ يتواصل وسيتواصل بشكلٍ لا يتجزَّأ من بدايةِ وجودنا الواعي حتّى نهايته"[11] ولكنَّه يتحدَّث في موضعٍ آخر عن "الخطاب الممتدّ إلى ما لا نهاية له" وعن "الجملة الوحيدة التي بدأت منذ أولى يقظات الوعي، وهي جملةٌ مليئةٌ بالفواصل ولكنَّها لا تُقطع أبداً بالنّقاط"[12] ويعطي برغسون فكرةً واضِحةً بما فيه الكفاية عن خطابٍ يكشِفُ بشفافيّةٍ السريرة، وعن كتابةٍ تُصبِحُ هي نفسها لَحنيّةً. ففي إحدى صفحات مؤلَّفه "**الطاقة الروحيّة**" (*L'énergie spirituelle*)، يصوِّر فنّ الكتابة (من دون أن يُحدِّد عن أيّ كتابةٍ يتحدَّث) من خلال اللُّجوء إلى الاستعارة الموسيقيّة قائِلاً: "إنَّه شيءٌ يُشبِه الفنّ الذي يقوم به

---

(10) Francis Ponge: "Méthodes," dans: *Le grand recueil* (Paris: Gallimard, 1961), pp. 220-221,

لقد اقتبَسَ جان لوك نانسي (Jean-Luc Nancy) هذا النصّ من كتاب *À l'écoute*، ص 68.

(*) أي، المتعلّقة بالشؤون النفسيّة والأخلاقيّة.

(**) أي تذكُّر النَّفس بعد اتِّصالها بالبَدن إلى معارِفها من حياةٍ سابقةٍ.

(11) Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* (Paris: PUF, 1938), p. 166.

(12) Henri Bergson, *L'énergie spirituelle* (Paris: PUF, 1919), pp. 56-57.

الموسيقيّ" ولكنّها موسيقى لا تتوجّه فقط، أو بالأحرى ليس بشكلٍ أساسيٍّ، إلى الأذن، وحيثُ لا تتعلّق المسألة فيها وحسب بِ "تناغم الأصوات تناغُماً ماديّاً"

> ففي الواقع، يكمن بخاصّةٍ قوام فن الكاتب، كما يردِف برغسون قائلاً، في أن يجعلنا ننسى أنّه يستخدِم الكلمات. فالتناغم الذي يسعى إلى تحقيقه إنّما هو تطابقٌ معيَّن بين رَوحات فِكره وغدواته ورَوحات خطابه وغدواته، وهو تطابقٌ تامٌّ لدرجةِ أنَّ تموُّجات فِكره التي تنقلها الجملة تتَّصِل بتموُّجات فِكرنا، وأنَّ كلّ كلمةٍ إذا أُخِذت حينئذٍ على حِدة لا تعود تُحسب فجُلّ ما يبقى هو المعنى المتحرّك الذي يعبُر الكلمات، فلا شيء يبقى إلاّ عقلَين يبدو وكأنّهما ينفعِلان مباشرةً من دون وسيطٍ بالاتّفاق أحدهما مع الآخر؛ وعليه، لا يكون لإيقاع الكلام أيّ غرضٍ إلاّ إعادة إنتاج إيقاع الفِكر[13]

ففي الواقع، وحدها فكرة الإيقاع تستطيع أن تساعِدنا على صوغ الفرضيّة القاضية بوجود قوّةٍ تكوينيّةٍ مُلازِمةٍ للكتابة. ويُعزى ذلك إلى أنَّ الإيقاع يَمثُل دائِماً، بحسب مفهومه الأوسع وأيّاً يكن مجال تطبيقه، بوصفِه صورةً توضَع باطنيّاً في حالة شدٍّ مع صورةٍ أخرى. ويتفرَّد الإيقاع بميزةٍ أنّه يشتمِل بغموضٍ على غيريّته[*] الخاصّة (أي، على **تغيُّره** (altération) الخاصّ، كما يُسمّيه برنارد سيف (Bernard Sève)). وهذا هو النموذج الذي ينسجِمُ مع بحثنا القاضي بأنَّ المادّة التخيُّليّة تُنتِج في ذاتها المادّة المُقابِلة لها.

ممّا لا شكّ فيه أنَّ الشعور الذي يختلِجُ بونج والقاضي بوجود

---

(13) المصدر نفسه، ص 46.

(*) أي ما يخصُّ الآخر في مقابل الأنا.

أسلوبِ إلقاءٍ وإصغاءٍ يسبِقان الكتابة يركنُ، كما يُذكّر برنارد سيف، إلى واقع أنّه "لا وجود لإيقاع من دون سَبقٍ"، ولكن أيضاً إلى واقع أنّه في الوقت نفسه لا وجودَ لإيقاع "من دون فُجاءةٍ، أي من دون ما يكون غير متوقَّع"[14] ويَنجُم السَّبق عن المَلَكة الخاصّة بكلٍّ وعيٍ إيقاعيٍّ والهادِفةَ إلى إعادة تشكيل الوقت المستقبليّ وإلى امتلاك أشكالٍ دوريّةٍ(*) في المُستقبل المباشر. أمّا الفُجاءة، فهي تنشأ عن ابتعادٍ، أو انفصالٍ، عن هذه الدوريّة(**). ومن شأن هذه الجدليّة أن تُحدِّد الإيقاع، ونتفهَّم أن يكون تحرُّكها ذا طابعٍ يخوّلها ابتكارَ الأشكال أو الصِّيَغ بلا نفادٍ. فأن نكتبَ يعني فقط أنْ نستكشِفَ المزايا الإيقاعيّة للُّغة والفِكر.

لم يفقِد هذا الاستكشاف كلّ ذكرى عن الصوت. ويكمن الأمر ببساطةٍ في أنّ وضع الكتابة يتطلَّب مفاوضةً مع الجانِب غير القابل للكتابة من **اللُّوغوس**(***) أي مع يوتوبيا انسكابٍ متواصلٍ للفِكر في الكلام، وهي يوتوبيا يجعلها الخطاب وتركيبه ووَقفاته ولحظات استراحته وتسويفاته، أي باختصارٍ انقطاعه، غير قابلةٍ للإدراك. ويُردِف دريدا قائِلاً: "إنّ الفلسفة تُكتَب، ومن شأن ذلك أن يستتبِع [...] انفصالاً عن النظام الدائِريّ لصيغةٍ أصغى إلى نفسه - يتكلَّم، وعن هذا المثول للمعنى لذاته على شكلِ مصدرٍ تعمَد حقيقته إلى تجديد نفسها بنفسها بشكلٍ متواصلٍ. إنّ شيئاً ما يُفقَد في الكتابة على نحوٍ لا يتعكّس من مثول المعنى هذا، أي من هذه الحقيقة التي تُعدُّ

---

(14) Bernard Sève, *L'altération musicale* (Paris: Seuil, 2002), p. 285.

(*) أي متكرِّرة في فتراتٍ نِظاميّةٍ.

(**) صِفة ما هو دوريّ.

(***) ويُسمّى أيضاً العقل الأوّليّ، وهو كائن يفصل بين الخالق والكون في الأفلاطونيّة الحديثة.

مع ذلك بمثابة الموضوع الأعظم، لا بل الأوحد، بالنّسبة إلى الفيلسوف. والحال أنَّ الفيلسوف يكتبُ في الاتِّجاه المُعاكِس للكتابة[15]، إنَّه يكتُب بغية التعويض عن خسارة الكتابة، وبفعله هذا، إنَّه يتناسى ويجحَدُ من هنا بالذات ما يكون من صنيع يدَيه. وينبغي أن يبقى هذان التصرُّفان في حالة توافق وانسجام... فمن شأن الكتابة الفلسفيّة أن تسدَّ حرفيّاً ثغرةً وأن تمنع عمليّة إطلاق العنان للتعبير الحرّ وأن تروم إلى الاتِّصاليّة العذراء"[16] وتُشكِّل المطالبة باحترام مبدأ **العُذرة** تكريماً خجولاً لمَن (ونقصِد مالارميه) بقي طوال أيّامَ حياته يروم إلى انكشاف الفِكر (أو "الفِكرة") بشفافيّةٍ على اللُّغة. ومن المُجدي أن نجري بحثاً حول التمثيلات الذهنيّة لهذا الصِّراع القائِم بين الكتّاب والكتابة؛ وأن نستعرِض، على امتداده، تاريخ هذا النِّزاع الغريب الذي يُضفي من دون أدنى شكّ على المؤلَّفات الحديثة شحنةً مثيرةً للمشاعِر. "فالطريقة الوحيدة للدِّفاع عن اللُّغة، كما قال بروست، هي أن ننقضَّ عليها"[17] ويلوح طَيف الإشارات الدالَّة على وجود مثل هذا الصِّراع على طول المراسلات المُتبادَلة بين فلوبير (Flaubert) ولويز كوليه (Louise Collet). ويعثر بلانشو على مظاهِره لدى مالارميه وكافكا ورِيلكه. في حين أنَّه يتَّخِذ مع آرتو (Artaud) أو مع سيلان، عبر مختلف أشكال الأساليب، شكل الردّ اللاّذِع على معطى اللُّغة.

فالمواجهة تقع في الواقع بين الكتابات والكتابة: وذلك

---

(15) "نكتُبُ في الاتِّجاه المُعاكِس للُّغة"، كما أكَّدَ جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) (انظر ص 57-58 من هذا الكتاب).

(16) Jacques Derrida: "Qual Quelle," (1971) dans: *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 1972), pp. 346-351.

(17) Marcel Proust: «Lettre à Mme Straus du 6 Novembre 1908,» dans: *Correspondance* (Paris: Plon, 1981), t. VIII, pp. 276-278.

من أجل التعويض عن خسارة الصوت ومن أجل الارتباط مجدّداً بالهمس غير المُبين الذي تنهل منه كلُّ واحدةٍ قوّةً مزدوجةً لتذكُّر الماضي واستشراف المُستقبل أثناء إكبابها على مشروعها الأكبر الهادِف إلى إنشاء العوالِم. إنّه الحلم بالعُذرة التي لم تلوّثها بعد ماديّة الكلمات وعدم دقّة نَظمِها. ومردُّ ذلك إلى أنّ الاتّصاليّة تُفهَم هنا بوصفها تنشأ بين الكتابة والكلام (أي اليد والصوت) بالقَدر نفسه الذي تنشأ فيه بين الفِكر والرموز، أي بين الرّموز نفسها... وبالمعنى نفسه، أكّد فاليري إثر قراءته ديكارت (Descartes) أنّ الفلاسِفة كلّهم أخفقوا في "جعل فِكرهم يتكلّم.

إنّ عبارَتَي "أن نروم إلى الاتّصاليّة" و"أن نجعلَ الفِكر يتكلّم تدلاّن أيضاً لدى روسّو (Rousseau) على "التواصل المباشر المستقلّ عن الجسد والحواسّ الذي تحلُم به جولي (Julie) في كتاب **إيلويز الجديدة** (*La nouvelle Héloïse*). ويُمكننا أن نُعدِّد المزيد من العبارات. وهي ستصِف باستمرارٍ صورةَ نوعٍ من أسطورةٍ عن شفافيّة اللُّغة والحنين ذات الصِّلة بطبيعتها الأسطوريّة. ففي الواقع، تتعلّق المسألة، في كلّ حالةٍ، بالتحرُّر من اللُّغة المُدرَكَة ككثافةٍ من أجل بلوغ المُباشريّة المَرومَة. إلاّ أنّ الشّفافيّة، المعلوم أنّها أسطورة، لا تفرَغ من تأمُّل استحالتها في كلّ قولٍ. فإثر اصطدامها باعتباط اللُّغة وتخميناتها وذاتيّاتِها، تتعرّف في آنٍ على ما يُشكِّل فرصتها المؤاتية والعائِق الذي يقِف بوجهها. فهي تُغذّي حلمها داخل المادّة الكَمداء التي تؤوِّلها، تماماً كما تتخدّر الموسيقى من خلال تجسُّدها عبر آلات الموسيقى.

الشّفافيّة... إنّ هالةً فنيّةً (تلك التي تكون على أعلى درجة فاعليّة والتي تتحلّى بها وسائِل الفنّ) تطفو حول هذه الكلمة، كما يَطفو حولها في الوقت نفسِه أريجٌ روحيٌّ (ذلك

الذي يُعبِقُه فينا على سبيل المثال القارئ المُستفيض لكتاب **اعترافاتٍ** (*Confessions*). فكما لو أنّها تُبشرنا بتحريرنا إلى الأبد من ماديّة اللُّغة المعوّقة والمُرهِقة قليلاً باستمرارٍ - أي من تعقُّدِها وحالات اللُّبس فيها وحدودها القصوى ونسبيَّتها... وتعطينا بعض القراءات شعوراً شديداً بوجود مثل هذا التحرُّر خاصَّةً وأنَّ لغتنا هي التي توحي به في الوقت نفسه، وذلك عبر موادِّها التي لا تتغيَّر أو التي قلَّ ما تتغيَّر. "وينتابنا أحياناً شعورٌ، كما يؤكِّد ميرلو ـ بونتي، بأنَّ فِكراً **قد تمّ التعبير عنه** - لا من خلال إحلال رموزٍ كلاميّةٍ محلَّه، بل من خلال اندماجه بالكلمات وجعله متاحاً فيها، وأخيراً تتحلَّى الكلمات بقدرةٍ ما باعتبار أنَّ الفِكر يلازِمها من بعيدٍ، من خلال عملِ إحداها في مقابل الأخرى، كما يلازِم القمر ظاهرتَي المدّ والجزر. وتعمَدُ وسط هذا الصَّخب إلى تصوير معانيها بإلحاح أكبر كما لو كان كلٌّ منها يُفضي إلى دلالةٍ واحدةٍ وواهِنةٍ فقط ويُشكِّل الدليل اللااكتراثيّ عليها والمُقدَّر لها"[18] إنَّه تفريقٌ جوهريٌّ يطرحه هنا ميرلو ـ بونتي بين **المعنى والدلالة**. ولكن كيف السبيل إلى إبرازه في تجربة النصوص؟

تشكِّل الدلالة موضوع معرفةٍ، كما يقول ماكس دورا (Max Dora)؛ في حين يُشكِّل المعنى موضوع فَهم[19] فنحن نحدِّد نِطاق الدلالات؛ وننقلها. ولكن كيف السبيل إلى تشاطر هذا الإدراك الخاصّ بعمليّة الفهم؟ وكيف السبيل إلى مشاطرة ما يتوجَّب فهمه في إطار عمليّة فهم المعنى؟ أو بكلام آخر، كيف السبيل إلى مشاطرة المعنى؟ وبالطّبع، لم يكن السؤال ليُطرَح لو لم يكن ألَقُ بعض

(18) Maurice Merleau-Ponty, *Signes* (Paris: Gallimard, 1960), p. 55.

(19) Max Dorra, *Heidegger, Primo Levi et le séquoia* (Paris: Gallimard, 2001), pp. 46-48.

القراءات يشتمِل على قدرةِ إشعاعٍ؛ ولو أنَّه لم يكن يعمَد، غير مُكتفٍ بالتأثير بالشَّخص الذي يشيرَ إليه، إلى حثِّه أيضاً إلى عَكسِ التأثير أي إلى الكتابة وإلى الاستحواذ بدوره على ما تتعلَّق به المسألة (أي **فَهمِه**)[20] وهكذا، إنَّ عمليات إدراك المعنى الكبرى تُنتِج بالقوَّة نصوصاً ومعانٍ أخرى. ومن هنا، تعمَد الأعمال الأدبيّة إلى إخصابِ رُقعاتٍ بأكملها من **لغتنا المُبدِعة** واستيطانها[21] وتكمن هنا بلا ريبٍ **الحقيقة الواضِحة والمحسوسة** على النحو الأكبر لما نُطلِق عليه اسم معنى، ومفادها بأنَّه المُبشِّر بقدوم معانٍ أخرى.

وإليكم على سبيل المثال تجربة فاليري حين يستكشِف اللَّوحات الإعلانيّة لكتاب **رمية النرد** (*Coup de dés*) التي يعرِضها عليه مالارميه، ومفادها:

> خُيِّل إليّ أنَّني أرى صورةَ فكرةٍ موضوعةٍ للمرّة الأولى
> في فضائِنا الفِكري... وهنا، صِدقاً كان المدى يتحدَّث ويتخيَّل

---

(20) انظر 34–35 من هذا الكتاب، ما يؤكِّده ديزانتي بشأن قراءة كتاب *L'éthique*، ومفاده: "هذا هو تحديداً ما نسمّيه "قراءة" (سبينوزا أو غيره)، ونعني به: "أنّه يتحتَّم علينا أن نكتبَ أيضاً ما كُتِب أصلاً"

(21) "إنَّ عمليّة الخلق تخلق الخلق (وليس المخلوق). وليس هذا مجرَّد تحصيلٍ حاصلٍ. فالمقصود بهذه الجُمَيلة أنّه يتحتَّم على فعل الخلق، لكي يُبدِعَ نفسه بنفسه، أن لا يولِّدَ منتجاً جامِداً لا حياة فيه يُشكِّل مجرَّد صورةً عن مولِّده، بل أن يولِّد قدرةً على الخلق. فحين نؤكِّد، في سياق الحديث عن العمل الأدبيّ، أنّه فعل خلقٍ نحثُّ إلى فهمه بالمعنيَين المُنفعِل والفعّال معاً، حيثُ إنَّ العمل الأدبيّ قد تمّ بالتأكيد خلقه، ولكنّه في الوقت نفسه يُنمّي طاقته الخلاّقة الخاصّة. وبتعبيرٍ آخر، لا يكتسِب الشيء الذي يُخلَق معناه بأكمله إلاّ حيثُ يُقدَّم فعل الخلق (creatum) بوصفه خلقاً (creans) أيضاً. ويتلازَم فعل الخلق دوماً مع الزيادة، وحتّى إنَّ هذه الزيادة الملازِمة للشيء الذي يُخلَق هي التي تُفسِّر سخاء العمل الأدبيّ وقدرته على إنتاج خلقٍ آخر بواسطة فعلٍ محاكاةٍ أعلى. فكلُّ عملٍ أدبيٍّ يُعدُّ عِبرةً في مجال خلق الأعمال الأدبيّة" (نقلاً عن: Michel Guérin, *Qu'est-ce qu'une oeuvre?* ((Arles: Actes Sud, 1986), p. 27.

ويوجِد صيغاً زمنيّةً. وكان من الممكن رؤية الانتظار والشكّ والتركيز. وكان بصري يُعنى بملاحظة استراحاتِ الصمت التي كان بإمكانها أن تتَّخِذ شكلاً. وكنتُ مستغرِقاً على سجيَّتي في تأمُّل لحظاتٍ لا يُمكن تقديرها، حيث: كان جزء الثانية الذي تستغرِقه الفِكرة لكي تُذهِل وتتألّق وتتلاشى؛ فضلاً عن ذرّة الوقت التي تُشكِّل بذرة العصور السيكولوجيّة والتبِعاتِ اللاّنهائيّةِ، يبدوان في نهاية المطاف وكأنّهما كائِناتٍ محاطةٍ بالكامل بعدمها الذي يُصبح محسوساً. وكانت حالات الهمس والتلميحات تُشكِّل عاصفةً رعديّةً للأعين، أي عاصفةً روحيةً بأكملها يتمّ سوقها من صفحةٍ إلى صفحةٍ وصولاً إلى الحدّ الأقصى للفِكر، أي وصولاً إلى درجة انقطاعٍ فائِق الوصف. وهنا، تحدُث الفِتنة[22]

تركن فرادة مثل هذه التجربة إلى عمليّة قلب كلّ عمليّةٍ ذهنيّةٍ، بفضل القصيدة، إلى رؤيا. إذ إنّ التحرُّكات الشّهيرة الخاصّة بالحياة الباطِنة (كالانتظار والشكّ والتركيز) وبظروفها (كالمدى والزمن) تُصبِح **أشياءَ منظورةً** من دون أن تفقِد إلى هذا الحدّ ديناميّتها[*] ("المُساقة من صفحةٍ إلى صفحةٍ"). ومن هنا ينشأ التشبُّث بالرأي بشأن وجود "نقطة انفصالٍ فائِقة الوصف" تسِمُ، بشكلٍ لا يخلو من الشُّعور بالهلع الذي يختلِجُ صدرَ القارئ المبهور، ذروةَ النصّ وتأثيره الجدير بالملاحظة على النحو الأكبر.

وإليكم أيضاً التجربة التي يرويها جورج آرثر غولدشميدت في كتاب **القبضة في الفم** (*Le poing dans la bouche*) والمماثِلة تماماً

---

(22) Paul Valéry: "Le coup de dés," dans: *Variété II* (Paris: Gallimard, 1930), p. 170.

(*) نظرية تُفسِّر الكون بلغة القوى وتفاعلها.

لتجربة فاليري، ولكنّها تجري في ظلّ ظروفٍ أخرى، ومفادها: "فكما لو أنّ الأفكار التي عبَّر عنها باسكال (Pascal) في كتابه **الخواطِر** (*Pensées*) قد صاغت في هذا اليوم من شهر تشرين الأوّل/ أكتوبر من العام 1943 ما كان يفتقر مع ذلك إلى الكلمات المناسِبة للتعبير عنه - أي هذا السقوط في الهاوية الخاوية الموجودة في ذاتٍ مُغفَلةٍ - ، فكما لو أنّ هذه الكلمات قد عمدت إلى إظهار ما كان بلا - اسم، أي هذا الحضور المُلْتَحِم الذي يسبِق دائِماً الكلمات ويوجِدها كلَّها، من دون أن يتمكّن أبداً من إنشاء التعادُل بينها"[23] وهكذا، لا تكون الشفافيّة قابلةً للفصل عن بعض الموانِع التي تعترِضها والمتمثِّلة في "نقطة الانفصال الفائِق الوصف" التي أثرناها منذ قليلٍ؛ وفي "الحضور المُلْتَحِم" الذي عرَّجنا على ذكره هنا، ونعني به قوّة الجَذب التي تُنتِج الكلمات من دون أن تتماهى هذه الأخيرة إلى هذا الحدّ معها. ولا يسعنا أن ننسى أنّ الافتتان الذي يُمارِسه كتاب **الخواطر** على غولدشميدت اليافِع يركنُ في قسمٍ كبيرٍ منه إلى ظاهرة الهجرة الألسنيّة اللُّغويّة من اللّغة الألمانيّة، وهيَ اللُّغة الأمّ، إلى اللُّغة الفرنسيّة. وفي الحقيقة، إنّ القارئ يعثر بانتظام، في التجربة التي يكتسِبها بالتبنّي عن غيره، على هذه القوّة الصامِتة التي تُمَغنِط الكلمات. كما يحدث حين يقرأ مثلاً المؤلَّف الذي يحمل عنوان **الطبائِع**(*) (*Caractères*)، إذ: "بين سطور نصّ لابروبير (La Bruyère) كانت اللُّغة الأمّ **تمتدُّ وكأنّها كتلةٌ صامتةٌ**"[24] إنّها كتلةٌ

---

(23) Georges-Arthur Goldschmidt, *Le poing dans la bouche* (Lagrasse: Verdier, 2004), p. 28.

(*) يُسمّى هذا الكتاب **الطبائع** من باب الاختصار، وعنوانه الكامل هو **طبائع وعادات هذا القرن** (*Caractères ou moeurs de ce siècle*).

(24) المصدر نفسه، ص 15.

يكتنِفها الغموض وهي متجاذَبةٌ بين الذكرى المؤمَّهة(*) الخاصّة بحكاياتِ الأخوَين غريم أو بترانيمَ الميلاد، وبين صرخات الموت في كتاب **لغة الرايخ الثالث**(**) (*L.T.I.*)[25] فهي التي تسوق الكلام ولا يسعنا أبداً تعيينها أو التعرُّف عليها حتّى. وهي التي يُطلِق عليها اسم اللُّغة المفقودة، أو اللُّغة الخفيّة، والتي يتغذّى في محرقها حلم الشفافيّة. فالشّاب الألمانيّ المنفيّ الذي يحتكُّ بقواعِد الإملاء الفرنسيّة تستلفِت انتباهه "تلك الأحرف كلّها التي تُكتَب ولا تُلفَظ" في لغة لابروبير الفرنسيّة. إنّها كتلةٌ صامِتةٌ أيضاً وأيضاً. وينبغي أن يُصار إلى اكتسابِ هذه المادّة غير الهَضومة برمّتها، أي هذه الأغراض المُعتِمة كلّها التي تتألّف منها اللُّغة، من خلال الاستعانة ببداهة اللُّغة الأمّ من دون أن تفقدَ هذه الأغراض شيئاً من كُمدَتها. وباختصارٍ، ينبغي على الأشياء الأكثر غموضاً والراقِدة في قلب الألفاظ أن تكشِفَ لنا سرَّها من دون أن تتخلّى عن قوامِها الغامِض. وذلك لأنَّ الغموض يُشكِّل المحرِّك لانجذابٍ من نوعٍ خاصٍّ؛ فنشعرُ برغبةٍ في أن نقع في حبائِله وأشراكه. إذ إنَّ الغرابَة التي يُثيرها تشدُّنا، ويُراوِدنا الحلم بأن نعثر في أعماق أعماقنا على ما يُلطِّف من هذا القلق من دون أن يَفِلَّ

(*) أي التي تُعالِج الأمور بطريقة التأمُّه، أي مثل الأمّ، بحنانٍ وأمومةٍ.

(**) تجدر الإشارة هنا إلى أنّه كان يُطلَق على ألمانيا منذ العام 1871 اسم "الرايخ الألماني" (Deutsches Reich)، ومع وصول الحزب النازي إلى الحكم عام 1933 لم يتغيَّر الاسم. ولكن عام 1943، قامت الحكومة النازية بتعديل الاسم إلى "الرايخ الألماني الأعظم" (Großdeutsches Reich)، ولكن بجانب هذا الاسم الرَّسميّ استخدمَ الحزب النازي أسماء أخرى، ومنها "الرايخ الثالث" أو "رايخ الألف عام" لوصف ألمانيا.

(25) انظر Victor Klemperer, *Lingua Tertium Imperium, la langue du IIIe Reich*, trad. par E. Guillot (Paris: Albin Michel, 1996).

ويتحدَّث جورج آرثر غولدشميدت عن لغة الرايخ الثالث في كتابه: Goldschmidt, *Le poing dans la bouche*, p. 23.

من سحره الخاصّ. تلك هي **الفتنة** التي يتحدَّث عنها فاليري.

ينبغي أن يتمَّ التعبير عن هذا الغموض بلغةٍ واضحةٍ. كما ينبغي أن يُصار إلى التعبير عن ما يكون خفيّاً بواسطة تعابير اصطلاحيّة جليّةٍ، وأن يُحيلَ كلّ قولٍ من أقواله إلى دلالةٍ يتمّ قبولها وتشاطرها بشكلٍ مباشرٍ. فنتمكّن هكذا من التعرُّف عليها أسوةً بلورد شاندوس (Lord Chandos) الذي يعمَد أثناء قيامه بجولةٍ في أملاكه المترامية الأطراف إلى إلقاء التحية على كلّ مؤاكِرٍ منادياً إيّاه باسمه. ولكن لو لم تكن الأمور تجري على هذا المنوال، فهذا يعني أنَّ هذه الأملاك المترامية الأطراف تكشِفُ وجوهاً أخرى عديدة غير وجوه المؤاكِرين المعروفة؛ أي كميّةً لامحدودةً من الوجوه التي لا أسماء لها في الواقع، والتي تلبَث عند تخوم الإدراك الحسيّ والتأثُّرات الأوّليّة. "فاللُّغة التي يُتاح لي فيها المجال ليس للكتابة وحسب، بل أيضاً للتفكير، كما يؤكّد بالضّبط لورد شاندوس، ليست اللُّغة اللاتينيّة، ولا الإنجليزيّة، ولا حتّى الإيطاليّة أو الإسبانيّة، إنّما هي لغةٌ لا أفقه منها أيّ كلمةٍ، هي لغةٌ تتحدَّث إليّ فيها الأشياء الصامِتة، والتي سأدافِع فيها ربَّما عن نفسي ذات يومٍ ربَّما وأنا في لحدي في حضرةِ ديّانٍ خفيٍّ".[26]

فأن نقول أنَّ الفلسفة تُكتَب (بحسب دريدا) وأنَّ الشِّعر يُكتَب (بحسب روبو (Roubaud)) يعني بالتالي أن نطرح مباشرةً مسألة الشَّخص الذي ينشأ من خلال هذه الكتابة: مَن هو هذا الشَّخص الذي يتكلَّم عبر الصفحة المكتوبة؟ مَن هو ذلك الشَّخص الذي يُجمِّع الرموز المكتوبة ويعطيها شكلاً ويُشكِّلها لمأرب، أي لخدمةِ مشروعِ معنى؟ مَن هو ذلك الذي يضعها في تصرُّفي؟ إذ سرعان ما

---

(26) Hugo von Hofmannsthal: "Une lettre," dans: *Lettre de Lord Chandos*, trad. par J.-C. Schneider et A. Khon (Paris: Gallimard, 1992), p. 51.

تكُتَب الفِكرة حتّى تتعرَّض لهذا الخفيّ الذي تتكيَّف معه بسهولةٍ مع ذلك، والذي يُمكِنها أن تجتني منه أيضاً تأثيراتٍ تخيُّليّةً لامتناهيةً[27] فما يُكتَب يبقى "بلا أبٍ" (أو أمٍّ؟) مُعلَناً (أو مُعلنَةً). وكان أفلاطون يأسف لواقع أنَّ **اللّوغوس** يُترك في الكتابة كاليتيم[28] أمّا ديكارت، فقد لاحظَ أنَّ الأشياء التي كان يُخيَّل إليه غالباً أنّها صحيحةٌ عندما كان يتصوَّرها، كانت تبدو له خاطِئةً حين تعتريه الرَّغبة في كتابتها على الورقة[29]. وكان ذلك أشبَه بعمليّة توظيف حقيقة الفِكر كامِلةً لصالِح **الشخص المُفكِّر**، وهي حقيقةٌ لن تبدو القراءات المستقبليّة أو التأويلات كلُّها بالمقارنة معها إلاّ حالاتِ تيهٍ وتزييفٍ ونسيان. زِد على أنَّ الحنين نفسه الذي يختلِجُ الشخص المُغيَّب قد يُفضي إلى استخلاص استنتاجاتٍ معاكِسةٍ كما نراه لدى نيتشه مثلاً، ولكن أيضاً لدى برغسون أو آرتو أو ميشو (Michaux) الذين يفضحون على العكس وجود فائِضٍ من السلطة في ما هو مكتوب. فكما لو أنَّ **اللوغوس**، المسلوب الأب، يضطلِع منفرِداً بسطوةِ أبوّةٍ رمزيةٍ تكون ملحَّةً خصوصاً وأنّها تبقى غير قابلةٍ للتعيين بشكلٍ جيِّدٍ.

وتركن المُفارقة إلى واقع أنَّ كلاًّ من هؤلاء المفكِّرين يُعرِّف على طريقته الخاصّة العيبَ نفسه في الصيرورة، والذي يتجلّى كالآتي: يكفُّ تحرُّك الفِكر عن اجتياز ما يكون قد كُتِبَ (وينبغي هنا

---

(27) مَن مثلاً كتبَ كتاب *Zarathoustra*؟ ويُجيب نيتشه على هذا السؤال في مجلّة *Ecce Homo*.

(28) يقول أفلاطون في كتاب *Phèdre*: 274d-275c ما يلي:

"تُخلِّف [الكتابة] النسيان في النفوس من خلال جعلها تُهمِل الذاكرة، فيعتمِد الأشخاص إلى وضع ثقتهم في الكتابة، ويسعون إلى إثارة ذكرياتهم من خلال الالتفاف إلى مصدرٍ خارجيٍّ، بواسطة الرموز الغريبة، بدلاً من الالتفات إلى داخلهم، إلى قرارة أنفسهم".

(29) René Descartes, *Discours de la méthode* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), VI^e^ partie.

أن نقيس الأهميّة الأنطولوجيّة لما هو مُكتَمِل). وباستطاعة ما يُكتَب أن يعيدَ تحرُّك الفِكر هذا وأن ينقله وأن يستحضره. وحتّى أنَّ باستطاعته أن يوقِظه لدى أشخاصٍ آخرين. وما بيده حيلة إزاء واقع أنَّ هذا التحرُّك يلازِمه في الوقت الراهِن أيضاً. والحال أنَّ فعل التفكير يعني أن نُحدثَ الصيرورة وأن نعيشها في الوقت نفسه. ويعني ذلك أن نصبحَ الصيرورة: إنَّه نزوعٌ نحو ما هو حقيقيّ، إنَّه محاولةُ فهم، إنَّه مجهودٌ لَمْسيّ(*) ـ إنَّه باختصارٍ توقٌ يعتمِلُ. وتمثُّل الكتابة إحدَى صيغ هذا التوق، ولكنَّها من بين الصِيغ كلِّها الأكثر إيهاماً. ففي اللَّحظة التي تُدرِكُ فيها الغموض الذي تروم إليه، تُحجِّره وتحصره في شكلٍ معيَّنٍ، في حين أنَّ ما كانت تبتغيه منه هو بالضَّبط حيويّة الصيرورة. ونلمس هنا حتميّةً من شأنها أن تُموضِع عملية الكتابة على مسارٍ سوداويٍّ بالضرورة. وهي سويداء مدرِكةٌ لنفسها بدرجاتٍ متفاوتةٍ، ويتمّ قبولها بدرجاتٍ متفاوتةٍ من الوضوح، ولكنَّها لا تضرِب بكلّ قوَّتها إلاّ حين تتذبذب فيها الفِئات التي يستنِد التسليم بها إلى مجرّد قبليّةٍ. ولهذا السَّبب لا تتوافق الكتابات "السويداويّة" مع الصِّنافات العامّة، حيثُ إنَّها تطرح بخاصّةٍ للمناقشة الطابع الفلسفيّ والطابع الشِّعريّ بوصفهما تسوياتٍ مطلوبةٍ بين الفِكر والكتابة (وهذا ما يُعلِمنا به كلّ من نيتشه وآرتو وبودلير وكافكا (Kafka) وبروست وولف (Woolf) وبرغسون وميشو وبيكيت (Beckett) ودولوز (Deleuze) من جملةِ أشخاصٍ آخرين).

تتعلَّق المسألة إذاً **بمهاجمة اللُّغة** (وهذه العبارة هي مأخوذة عن بروست، ولكن ليس وحده[30])؛ ويعني ذلك بتعابير أخرى، أن نبتكِر

(*) خاصّ بقياس طاقة اللَّمس.

(30) يقول آرتو في نبرةٍ مماثلةٍ، ما يلي: "ينبغي هزم اللُّغة الفرنسيّة من دون التخلّي عنها" وكذلك يقول بيكيت ما مفاده: "يُخيَّل إليّ أنَّ لغتي الخاصّة هي أشبه بغِلالةٍ ينبغي =

فيها الوسائِل التي من شأنها أن تجعل اندفاق الصيرورة يسري فيها من جديدٍ في مواجهة تكلُّسات قواعِد التركيب كلّها. وهي عمليّة يعلَم القاصي والداني، انطلاقاً من المكان الذي يستأنِفها منه، أنّها بلا جدوى بشكلٍ أساسيٍّ. ومع ذلك، يستوجِب الوهم أن يُصار على أيّ حالٍ إلى المواظبة عليها من دون هوادةٍ وحتّى الموت - وتتَّخِذ هذه الكلمة بالنِّسبة إلى البعض معنى عادياً. فكلُّ دعوةٍ إلى الكتابة تنبثِق من وعيٍ مُدرِكٍ لهذا العيب الأساسيّ الذي يشوب اللُّغات. ومن دون هذا الوعي، كما يؤكِّد جورج آرثر غولدشميدت، ما من كلام يكون ممكناً. "فانطلاقاً من معرفتي بأنَّ اللُّغة تخفِق، أستمدُّ حريّتي في التكلُّم. لكي لا أقول أنّه جرّاء هذه المعرفة ينشأ "معنى اللُّغة نفسها"[31] وما يهمُّنا هنا هو الانكماش الذي تُعبِّر عنه عبارة "لكي لا أقول" وموقف الانطواء الذي يتَّخِذه الشَّخص الذي يعمَد وهو يؤلِّف إلى الإقامة في الكلمات وبعيداً عن دلالتها (هذا هو المعنى الذي تنطوي عليه كلمة **مهاجمة**). ولا نقصِد بالطَّبع أن يكون الشَّخص بعيداً عن الدلالات كلّها. فلا أحد يتغرَّب تماماً عن لغته، باستثناء المُصابين صراحةً بمرض العُصاب النَّفسيّ. فبعض العلامات تكفي للدلالة على الانطواء المُحتمَل، أي على الانجذاب إلى ما هو

= شقُّها إلى قسمَين لكي نتوصَّل إلى كشف الأشياء (أو العدم) التي تُحجَب خلفها. وبما أنّه يتعذَّر علينا إزالتها دفعةً واحدةً، لا يجدر بنا على أيّ حالٍ أن نُهمِل أيّاً من ما يُمكن أن يُساهِم في جعلها تغرق في الحِطَّة" نقلاً عن رسالةٍ موجَّهةٍ إلى كون (A. Kaun) تحمل عنوان "رسالة ألمانيّة" ("German letter") بقلم كوهن (R. Cohn) ووردت في: Samuel Beckett, *Les Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* (Londres: J. Calder, 1983), pp. 52-53,

ترجمة: B. Clément, *L'oeuvre sans qualités: Rhétorique de Samuel Beckett* (Paris: Seuil, 1994), pp. 238-239.

(31) Goldschmidt, *Le poing dans la bouche*, p. 104.

خارِج اللُّغة. فجلّ ما في الأمر أنّ بعض الكلمات لم تعُد تعكِس نورها المُعتاد. ونذكر على سبيل المثال كلمة **إحسان** (charité) في كتاب **الخواطر** (*Les pensées*)، بالإضافة إلى كلمة **علم الأخلاق** (morale) وعبارة **قوّة الإرادة** (volonté de puissance) لدى نيتشه، فضلاً أيضاً عن كلمة **رَحْب** (vaste) لدى بودلير. فلقد تكثّفت(*) هذه الكلمات وكأنّها نجومٌ تمّ إخمادها. إلاّ أنّ تيّار القراءة يواظِب على اجتيازها، متحضِّراً لإدراكها في ألَقِها المُعتاد، ولكنّها لا تكشِف له في اللّحظة التي يجتازها فيها إلاّ عن عتامتها وصَمتها وكَمدتها. ومع توالي النصّ، تُطالعنا من جديدٍ هذه النجوم الباهتة، ونشعر شيئاً فشيئاً، من فَرط ما نقاسي فتورها بوضوحٍ وبدقّةٍ أكبر، أنّ حياةً جديدةً تُبعَثُ فيها. حياةٌ مغايرةٌ. فثمّة معنى يبرز، ولكنّه يكون عادِمَ الرَّونق بما فيه الكفاية ومرتجّاً إلى حدٍّ بعيدٍ وغامضاً بما فيه الكفاية ليرسِمَ حوله هالةً تكون قابلةً لأن تغمر كلّ ما يُحيط بها. وعندئذٍ يُلازِم هذا الألق الأصمّ(32) تدريجيّاً النصّ برمّته والخطاب برمّته، ومن ثمّ تنتقِل هذه العدوى إلى اللُّغة برمّتها.

ما الذي حدثَ لتلك الكلمات التي تشرع فجأةً بالوميض وكأنّها شواخِص إذاعيّة(**) في الدُّجنة؟ لقد أفسحت مجال الاستعمال؛ أو بمعنى آخر، إنّ اللُّغة تبسِط من خلال هذه الكلمات مجال صداها، إذ إنّها تُصبِح صوراً تعكِس عالم الفِكر الذي تنتمي إليه. ومردُّ ذلك

(*) أي أنّها أصبحت غير شفّافةٍ.

(32) يصِف مونتاني هذه الظاهرة على نحوٍ بارع في الفصل التاسع من الجزء الثالث من كتاب *Essais*، ومفاده: "إنّ القارئ غير المثابر هو الذي يضلّ عن الموضوع الذي أعالِجه، وليس أنا؛ فهو سيعثر دوماً في إحدى الزوايا على كلمةٍ ما لا يُمكِن إلاّ أن تكون كافيةً مهما كانت وجيزةً".

(**) أي أدوات إذاعيّة تُستعمَل في إرشاد السفن والطائِرات.

إلى القول إنَّ الدلالة أيضاً تغدو في هذه الكلمات قابلةً أكثر للفصل لصالِح تحرُّكات المعنى. فنشعر معها وكأنّنا في عرض البحر. ويكون باستطاعتنا أن نبحِرَ معها بحريّةٍ. ويكون الطابع المُكتنَف بالغموض الذي تتَّصِف به بمثابة الثمن الذي نُسدِّده لكي تمرّ تيّارات الفِكر في الاتِّجاهات كلّها. فهي تُشكّل انعكاسه. ونتيجةً لذلك فهي تُضفي صِفة النموذجيّة على ممارسة الصورة بوصفها عمليّة مقارنة الأشياء من خلال الإيحاء وطرح التساؤلات والتفريق والتمييز والمُباينة والتبدُّد ومعقولات العالم وطابعه غير المتوقَّع وفصاحته المُفارِقة وسلاسته. فما تُظهِره الكلمات من خلال وَميضها إنَّما هو تلدُّد الفِكر نفسه. ويُمكننا تلخيص الصورة كالآتي: تُشكِّل الصورة الفاعلية الأعلى لعمليّة المقارنة، أي "قوسها الكهربائيّ" بحسب التعبير الذي يستخدِمه أندريه بريتون (André Breton). ولا تكشِف الصورة شيئاً، بخلافِ التصوُّر الذي يُمكن تشبيهه بها من جوانبَ عديدةٍ. بل إنَّها تخلق بالأحرى "فراغاً في الفِكر (على حدّ قول آرتو). فهي تُغرِق العالم بسيلٍ من حِيَلها. أمّا التصوُّر، فمن شأنه على العكس أن يرفَع الكائِن. فهو يخلِق وَهم إدراكه، وهو وهمٌ يُغذّيه اعتقادٌ بانورامِيّ شامِل الرؤية. في حين تمثُّل الصورة، كونها عدوّة كلَّ إذعانٍ، من دون أيِّ معتقدٍ، أي "بلا ناموسٍ أو عقيدةٍ"

أمّا بالنِّسبة إلى التصوُّر، فهو يؤمِن بثباتِ الشيء نفسه. ومهما كان المجال الذي يشمله التصوُّر أو يشتمِل عليه رَحباً ومتحرِّكاً، فهو يستلزِم عملية التماهي هذه بين الكائِن والذات. أمّا عمليّة إنتاج الصُّور في ميدان الفِكر، فتعني على العكس أن نحلَّ هذا الاعتقاد لحساب احتكاكٍ مُستعادٍ مع العنصر المحرِّك الابتدائيّ[33] ويجتهِدُ بعض

(33) ويقول مونتاني أيضاً ما يلي: "إذا صَدَفَ مرّةً أن حاولتم منع فكركم من اتِّخاذ شكلِ كينونته، فذلك يكون أشبَه بتصرُّف مَن يرغَب في إمساك المياه، إذ إنّه كلّما يشدُّ=

الشُّعراء في إجراء تفكيكٍ من هذا القبيل، وشغلهم الشاغِل من وراء ذلك ليس زخرفة العالم وحسب، بل أيضاً وضع وزن الأشياء وتركيبها في حالةِ تناقضٍ كليٍّ مع التصوُّر. وهذا ما عمدَ إلى فعله إيف بونفوا (Yves Bonnefoy) في تأمُّله حول أضرحة رافين (tombeaux de Ravenne)، حيثُ كتبَ ما مفاده: "ثمّة كذبة بشأن التصوُّر بشكلٍ عامٍّ تمدُّ الفِكرة بنفوذ الكلمات الواسِع لكي تترك مسكن الأشياء"[34] ويضع إيف بونفوا هنا التصوُّر في مقابل الأشياء نفسها وليس في مقابلِ الصورة. غير أنَّ الفِكر المتمحوِر حول الصّورة والمُنتقِل عبرها يُشكّل لديه موضوعَ إطالاتٍ عديدةٍ، لدرجة أنّه لا يُمكن أن يفوتنا أن نستشِفَّ منها هذه التُّهمة الموجَّهة ضدّ التصوُّر في معرِض الدِّفاع عن استعمالاتٍ أخرى للخيال واللُّغة.

فعلى أيّ نوعٍ من الفَهم تُشرِّع مثل هذه الاستعمالات الباب؟ ويُعيدنا هذا السؤالُ - ولكنّنا نكون مسلّحين بشكلٍ أفضلٍ للردّ عليه هذه المرّة - إلى ذلك الذي أثارته منذ قليلٍ مسألةُ الواجِب ـ فهمه، ألا وهو: "كيف السّبيل إلى تشاطر عمليّة التقاط المعنى؟" وتُشير عمليّة التفريق بين ثبات التصوُّر (المَروم) وتبدُّل الصور (المطلوب) إلى أنَّ المسألة تتعلّق هنا بأسلوبَي معرفة مختلفَين، وإلى أنَّ "الفهم" يُقدِّم عدَّة مداخِل ممكنةٍ ويفترِض عدّة علاقاتٍ مع الغرض وعدَّة حالاتِ لَمسٍ، وإلى أنَّ الكلمة تجعلنا نُدرِك مدى دقَّة هذه المقاربات نفسها ولاتناهيها. كما تُشير إلى أنَّ واقع أن نفهَم يعني إجمالاً أن نلِج إلى تعقُّد ما تستلزِمه مثل هذه العمليّات وإلى وضعها

= ويضغط أكثر على ما يسيلُ بطبيعته في كلّ مكانٍ، يضيع من بين أنامله ما كان يودّ الإمساك به" (نقلاً عن *Essais, II, XII*).

(34) Yves Bonnefoy: "Les tombeaux de Ravenne," dans: *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (Paris: Gallimard, 1953), p. 22.

الاستعلائيّ(*)، أي قبل أيّ تدقيقٍ في الغرض، إلى مجرّد إمكانيّة حدوث عمليّة الفَهم؛ لأنَّ هذه الإمكانيّة لا يكون لها مغزى إلاّ استناداً إلى لاإدراكيّة العالم العامّة. فقوام عمليّة إنشاء التصوُّرات وإنتاج الصور الذهنيّة يقضي، قبل شيءٍ وفي كلّ مرّةٍ، بأن نقيس أمراً مُحالاً.

ولذلك، يكون باستطاعة عمليّة الفَهم أن تُطالِب فيها وبمنتهى المشروعيّة بغزو الصُّور وبِسَلب الوجود وبالانغمار بالإحساس، وبالتَّضاس مع ذلك، بوجود "فراغٍ في الفِكر". وهذا ما كان يقصِده بودلير بلا ريبٍ، ليس من دون الإعراب عن بعض الجزع مع ذلك، حين كان يراسِل فاغنر، قائِلاً: "كثيراً ما كان يختلِجني شعورٌ على جانبٍ من الغرابة، إنَّه الشعور بفَخرِ الفَهم ومتعته، إنَّه التشبُّع من المعنى والاستسلام لاجتياحه. إنَّها لذَّةٌ شهوانيّةٌ حقّاً تلك التي نشعر بها حين نرتفِع في الجوّ أو حين نتدحرَج على أمواج البحر"(35) لا بدّ لنا هنا من أن نُسلِّط الضوء على مغزى الضديدة(**)، ونعني بها: "متعة الفَهم"؛ وعلى تداخل الأنظِمة بين الحواسيّة والجِنسيّة والعقليّة، ممّا يجعلنا نكتشِف نتيجةً لذلك ترابطها الطبيعيّ. إلاّ أنَّ طريقة الفهم هذه تتحقَّق بادئ ذي بدءٍ من خلال عمل الصُّور. وهي صورٌ غامِضةٌ ("أن نرتفِع في الجوّ" و"أن نتدحرَج على أمواج البحر") يعمَد القارئ إلى التعويض عن غموضها من خلال اللُّجوء إلى صورٍ أخرى - كتلك التي تزوِّدنا بها القصيدة التي تحمِل عنوان

(*) عند كَنْت، صفة للمعاني أو المبادئ التي يعتبِرها خاصّة بالفِكر وحده والتي يدعوها باطِنة أو ذاتيّة طُبِّقت في حدود التجربة.

(35) رسالة من شارل بودلير موجَّهة إلى ريتشارد فاغنر بتاريخ 17 شباط/ فبراير عام 1860.

(**) أي نعت الشيء بنقيضه (إنَّها صورة بلاغيّة، مثل: صمتٌ بليغٌ).

الموسيقى (*La musique*) في كتاب **أزهار الشرّ** (*Les fleurs du mal*) ويُردِف بودلير قائِلاً: "كانت حالات الانسجام العميقة هذه تبدو لي أشبه بالعقاقير المنبِّهة التي تسرِّع نبضات المخيِّلة". فما يُحرِّك "متعة الفَهم إذاً، إنّما هو نبضان الصور ونبضها واندفاعتها. فأن نفكِّر بواسطة الصُّور، مثلما يميل الشّاعر إلى فعله، لا يعني أن نجمَع الأيقونات وأن نسلسِل الصُّور الفوتوغرافيّة... بل يعني أن نفهَم مجدَّداً، من خلال الصُّور، قدرتها التخيُّليّة؛ وأن نجعلَ حميّة تحوُّلها قابلةً لأن تُدرَك حسيّاً، وأن نتبَع جريان طاقتها. ويعني ذلك بالضَّبط أن نكشِفَ النِّقاب عن ما حدَثَ بين الصُّور، أو لكي نقتبِس عن الشُّعراء إحدى الاستعارات المائيّة، أن ندخل في "جَذْوَل الحيويّة" (le fleuve de la vitalité) ويعمَد قسطنطين غيز (Costantin Guys)، الذي ينطبِق عليه هذا التصرُّف، إلى توضيح متعة الفهم بواسطة الصور بشكلٍ ممتاز. "إنّه يلتذُّ بمشاهدة الطواقِم الماهِرة والأحصِنة المُختالة والنَّظافة السّاطِعة التي يتحلّى بها الوصيف ومهارة الخدَم ومشية النساء المُتبختِرة والأطفال الجميلين الذين يغمرهم حبُّ الحياة والذين يشعرون بالسعادة لأنّهم يرتَدون الثياب البرّاقة؛ أي باختصارٍ، إنّه يلتذُّ بمشاهدة الحياة ككلّ"[36] ففعل أنْ نتمتَّعَ - وهذه الكلمة هي كلمة مَلَكَة في لغة بودلير - يدلُّ هنا على التجربة المُساقة في عمقها الحيويّ من عمليّة إدراكِ معنى الأشياء (أيّاً تكن لا يهمّ). ولا يعني ذلك أن نفهَم مع شعورٍ يلازِمنا بمتعةٍ (فِكريّة؟ جماليّة؟) متمِّمةٍ وحسب، بل أن نفهمَ **بواسطة** المتعة، فكما لو أنَّ تعاقُب الصُّور يكشِف عمليّة فهمها ويُغذّيها في الوقت نفسه.

---

(36) Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1976), pp. 692-693.

عند هذه المرحلة من التفكير، يغدو من المشكوك فيه أكثر من أيّ وقتٍ مضى أن نضع التصوُّر في مقابل الصورة. فما يُعلِمنا به بودلير، حين يتحدَّث عن قسطنطين غيز أو فاغنر، وأيضاً عن دولاكروا (Delacroix) أو دو كوينسي (De Quincey)، هو أنَّه ثمّة عوالِم صورٍ. كما يُعلِمنا بأنَّ الصُّور "تصنَع عوالِم"، لكي نُعيد العبارة التي جاءت على لسان نيلسون غودمان (Nelson Goodman). وليست قدرة التحوُّل التي تمتدُّ عبرها سوى ميزةٍ نَشْكونيّةٍ (نشأة النظام الكوني)، أي سوى القابليّة لجعل مجموعة من الجُمَيلات التي تكون متنوِّعةً إلى أبعد حدود أو متنافِرةً أحياناً ظاهريّاً إلى أبعد الحدود أو التي يَصعُب إلى أبعد حدودِ الجَمْع بينها، تتماسكُ سويّاً في وَحدةٍ يُقرِّب بينها موضوعٌ متعلِّق بالصُّور. ومن هذا المنظور، ما من اختلافٍ جوهريٍّ يقوم بين كتاب **بيان السوريالية** (*Manifeste du surréalisme*) وكتاب **خطاب المَنهج** (*Discours de la méthode*) ويكفي لنستدلَّ على ذلك أن نراقِب كيف يلجأ ديكارت إلى الصُّور في ترقِّيه الفِكريّ. وإذا اقتفينا أثر هذه الفكرة الرئيسيّة التي يتمحور حولها كتاب **خطاب المنهَج** (*Discours*)، يتكشَّف أمام ناظرَينا علم جغرافيا وعلم سُبل صيرورة الأشياء(*)، ومعهما نرى بروز عالم ارتِحالٍ لا يسعنا أن نضعه إلاّ بشكلٍ متكلِّفٍ في مقابل التصوُّرات المُختَلَقة خلال الترقيّ. فكلّ ما يطرأ على الفِكر لا يكون من طينةٍ مختلفةٍ عن ذلك الذي يدفعه إلى التنوُّه، بمقدار ما يكون صحيحاً أنَّ المُسافِر يَعمد إلى استعادة شريط الأحداث التي عاشها أثناء سفره. وهكذا، "أسوةً بالشَّخص الذي يمشي وحيداً في الدياجير"، إنَّ الشَّخص الذي يُنشئ الشكّ المنهجيّ يربِط في إطار كتابته عالم

(*) إنّه علم يُطلَق عليه في اللُّغة الفرنسيّة اسم "hodologie"، وهو يُعنى بدراسة السُّبُل التي بواسطتها تتطوَّر الأشياء وتتبلّر.

التصوُّر بعالم الصُّور. فهو يحمِلُ الأوَّل إلى الثاني. ويصِل بينهما. وهو يُعلِمنا بالضَّبط - وهنا تكمن إحدى الأخبار السارَّة في كتاب **خطاب المَنهج** (*Discours*) ـ أنَّهما مجبولان من الطينة نفسها، وأنَّهما لا يعرِضان إلاّ مظهرَين للقوَّة المحرِّكة نفسها في الفِكر، أي للصيرورة نفسها.

فالصُّور تؤلِّف عالماً لأنَّها تُشكِّل دوماً صوراً عن العالم، ولأنَّ "العالم" لا يلِج إلى التمثيل الذِّهنيّ إلاّ مجازيّاً. إنَّها صورٌ عن هذا العالم تكون فيها التمثيلات الذهنيّة للعالم ممكنةً، وتَمثلُ هذه الإمكانيّة فيها بوصفها الخلفيّة الشَّرطيّة لكلِّ نشاطٍ يقوم على أسلوب الصُّور المجازيّ. ولا يُمكننا أن نتحدَّث عن هذه الخلفيّة إلاّ شرط أن تتشاطر هذه الصُّور تصوُّراتٍ معيَّنةً مع العالم. وهكذا، يتغذّى تصوُّر "المنهج" لدى ديكارت من السُّبل قاطبةً، أي من **سُبل تبلُّر الأشياء** (hodoï) كلّها التي تمخر موطن الخيال في كتاب **خطاب المَنهج**. ويبقى هذا التصوُّر خاضِعاً لعلم الجغرافيا هذا بوصفه أحد مفاعيله، أو أحد تجليّاته. وتكمنُ هنا فرادته، أي ما يدلُّ على ذاتيّته، أو مثلما يقول دولوز، وضعه كـ "شخصيّةٍ تصوُّريّةٍ". فالتصوُّر يكون بلا جدوى لولا هذا الإسقاء الذي يربِطه بالعمل الأدبيّ أو بالكتابة، ولولا عمليّة تبادل الصُّور هذه.

زِد على أنَّ دولوز قد شدَّد كثيراً على هذا الشَّبه بين النشاط الذي يقوم به الفيلسوف وذلك الذي يقوم به الروائيّ. كما أنَّه شدَّد على فعل أن نفلسِف بلغة الرّوائيِّين، على شاكلة بلانشو الذي تحدَّث عن فعل أن نفلسِف بلغة الشُّعراء. ففي الواقع، قلَّ ما يهمّ الاتِّجاه الذي يحدُث فيه الانتقال. إذ إنَّ الأمر الوحيد الذي يؤخَذ في الحسبان، كما بدأنا نفهَم، إنَّما هو الشَّخص الذي يقوم بهذا الفعل. فهو يدلُّ ربَّما على الوضع الترحُّليّ لكلِّ فلسفةٍ، ونَقصد به: هذا

الأسلوب الذي يقضي بالذَّهاب إلى التصوُّر من خلال **المرور** بالصُّور والشَّخصيّات ومختلف أشكال اللَّحن والإيقاعات والمشاهِد؛ أي القاضي بأن **ندَع أنفسنا نتشبَّع ونُكتسَح** بغية تشكيل أدوات الفَهم.

وسأعود إلى دريدا، وإلى هذا التكليف الرَّسميّ الذي فرضَ عليه الإجابة على السؤال التالي: ما هو الشِّعر؟ "فبغية الإجابة على مثل هذا السؤال [...] يكون حريّاً بالمرء أن يعرِف كيف يزهَد بالمعرفة. ولكن شرط أن يكون ملمّاً بها بإتقانٍ، وألاّ تغيب عن باله أبداً"

فالفيلسوف لا يكون **خبيراً في** الشِّعر، بل يقرأه ويُلقيه ويؤوِّله (حتّى وإنْ كانت المسألة تتعلَّق ربَّما بِـ "شيءٍ مغايرٍ تماماً عن مجرَّد عمليّةِ تأويلٍ"[37] ويتَّخِذ بغية القيام بذلك ألف تدبيرٍ احترازيٍّ.

إلاّ أنَّه ما زال غير عليم بالشِّعر. "لستُ أكيداً من شيءٍ، يقول، وحتّى لو كنتُ أكيداً مع ذلك [...] من أنَّه لا يحقُّ لأحدٍ بأن يكون أكيداً من أيّ شيءٍ. وعليه، يُعتبَر يقين القراءة الأكيدة بمثابة ارتكاب فعل البلاهة الأكبر أو ارتكاب أكثر أفعال الخيانة فداحةً"[38] فالقصيدة تُبدي مقاومةً إزاء التأويلات. فإن كانت مكتوبةً، أو كلَّما كانت مكتوبةً، بلغةٍ أجنبيّةٍ، يعجَز الفيلسوف عن نقلها (وتتعلَّق المسألة هنا بقصيدة **"قبّة الضوء العظيمة"** (Grosse, glühende Wölbung) بقلم بول سيلان والمُقتبَسة عن ديوانه الشِّعري الذي يحمِل عنوان **انقلاب النَّفَس** (*Atemwende*) أو بالأحرى، يُفضي به تأويلها إلى عدَّة ترجماتٍ ممكنةٍ باسم المبدأ القاضي بأنَّ اللاّمقروئيّة تفرز "احتمالاتٍ لانهائيّةً مؤاتيةً للقراءة"

---

(37) Jacques Derrida, *Béliers* (Paris: Galilée, 2003), p. 26.

(38) المصدر نفسه، ص 45.

ففي عمليّة مقاربة القصيدة (سواء كانت المسألة تتعلّق بهذه القصيدة أو بسواها)، ثمّة علاقة وثيقة تربِط بين استحالة إعاقة أدنى معرفةٍ تتعلّق بها وبين واقع أنّها لا تنفكُّ تمثّل "مكان تجربةٍ فريدةٍ" إنّها تُعتبَرُ تجربةً فريدةً بالطّبع بالنّسبة إلى الشّخص الذي مهرها بإمضائِه والذي ربطها هكذا بالعمل الأدبيّ برمّته الذي يحمِل التوقيع نفسه؛ ولكنّها تكون فريدةً بالنّسبة إلينا نحن أيضاً الذين نقرأها **من دون أن نفقه أيّ شيءٍ** عن الظرف الذي أدّى إلى إنتاجِها. ويُبيّن دريدا، في إطار تعليقه على قصيدة سيلان، أنّ هذه الوَحدانيّة المزدوِجة ترسي أسس مسألة "عدم المعرِفة" لكلّ قارئٍ في مجال الشّعر، أي أنّها تفتَح الباب على التأويل و"على القراءات اللّانهائيّة" ويتعيّن علينا أن نفهَم اقتضاء "التخلّي عن المعرِفة" على هذا النحو. ولنفترِض حتّى أنّنا نُحسِن فَهم وتعيين ما قَصَدَ سيلان قوله وأنّنا نعرِف عن أيّ حدثٍ مؤرّخٍ في العالم أو في حياته يُقدّم شهادةً حيّةً، وإلى مَن يُهدي قصيدته أو يوجّهها، ومَن المقصود بالضمائِر أنا أو هو أو أنتَ المذكورة في القصيدة بمجملها، وأنّنا نُدرِكُ كلّ ما قد يكون متمايزاً في كلّ بيتٍ من أبياتها! وبعدُ! حتّى آنذاك لن نحيط بمختلف جوانب أثر هذه البقيّة، أي هذه الفَضلَة نفسها التي تجعل القصيدة تبدو **لنا**، أي بالنّسبة إلينا **نحن**، مقروءةً وغير مقروءَةٍ **في الوقت نفسه**[39]

وإنْ أدركنا القصيدة على هذا المستوى، فهي لا تعود تُشكّل مجرّد غرضِ قراءةٍ، ولا تعود حتّى تُشكّل مجرّد نصّ، بل إنّها تُمثّل، أي من دون دلالاتها المُحتمَلة كلّها وفي ما وراءَها، البقيّة الوحيدة، أي الأثر الوحيد الذي يُخلّفه الحدث التاريخيّ أو النّفساني

(39) المصدر نفسه، ص 48.

أو الألسنيّ اللُّغويّ أو السيريّ الذاتيّ الذي تجسّده، فهي تُشكّل شهادةً حيّةً على نفسها.

يتحدَّث دريدا عن هذه الفرضيّة التي تقوم على الإثبات بالشهادات الحيّة بإطالةٍ على امتداد صفحات بحثه الذي يحمِل عنوان **مذهَب الشهادة الحيّة الشِّعريّ وفلسفتها** (*Poétique et politique du témoignage*) من خلال التعليق على قصيدةٍ أخرى من قصائِد سيلان[40] وهنا أيضاً، يأبى أن يؤدّي دور المترجِم، مؤثِراً أن يُضاعِف النُّسخ التأويليّة وألاّ يُجازِف بتقديم نسخه التأويليّة الخاصّة إلاّ بوصفها احتمالاتٍ ممكنة بالقدر نفسه. ومردّ ذلك كما يقول إلى "أنَّ الاصطلاح التعبيريّ يبقى كالمُعتاد غير قابلٍ للاختزال"[41] وهكذا، "إنَّ الفرادة التي لا تُقهَر والتي يتحلّى بها الجسم الكلاميّ" تتَّحِد بـ "التجربة الفريدة" التي تُقدِّم عنها القصيدة شهادةً. إنَّهما صنوان في الواقع. وباعتبار أنَّ القصيدة تُقدِّم شكلاً ألسنيّاً لغويّاً فريداً، فهي تكتسِب قوّة التجربة. وتمزج عمليّة قراءتها بين بُعدَين للمعنى، ألا وهما: بُعد الحدث الكلاميّ وبُعد الأثر الذي يُخلِّفه هذا الحدث نفسه. إذ تكشِف "شهادتها الحيّة" عن هذه الفرادة التي تميِّزها عن سائِر الشهادات الحيّة، والقاضية بإرجاع الغرض الذي تُظهِره واقعاً إرجاعاً كليّاً، أو إنْ شئنا أيضاً، القاضيةَ بجعلها تُدلي بكلّ ما تُدلي به بشكلٍ بيِّن. ويُمكننا أن نفهَم بهذا المعنى الجواب الذي كان رامبو ليوجِّهه، بحسب زَعم شقيقته، إلى أمِّه لو سألته عن معنى عنوان ديوانه **فصل في الجحيم** (*Une saison en enfer*)،

---

(40) "*Aschenglorie*", "Gloire de cendres", Paul Celan, *Choix de poèmes*, trad. par J.-P. Lefebvre (Paris: Gallimard, 1998), p. 262.

(41) Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage* (Paris: L'herne, 2005), p. 11.

ومفاده: "قصدتُ أن أقول ما يُعبِّر عنه ذلك، بكلّ ما للكلمة من معنى، وبكلّ ما ينطوي عليه ذلك من معانٍ" وترمز هنا عبارة **ما يُعبِّر عنه ذلك** (ça dit) إلى المعرفة بأسرِها التي تنقلها القصيدة. وهي معرفةٌ لا يُمكنها أن تراهِن إلاّ على نفسها، وهي تتطلَّب من جانب القارئ تهيُّؤاً لتقبُّل حقيقة القصيدة، كلّ حقيقتها، من دون الحاجة إلى أيّ إثباتٍ خارجيٍّ من أيّ نوعٍ كان.

وعليه، "أن نعرِف كيف نتخلّى عن المعرِفة" - ونقصِد بها مجموعة المعارِف الخارِجة عن القصيدة ـ ، ذلك هو الشَّرط الواجِب تحقُّقه لارتقاء الحقيقة في القصيدة. إذ تشهَد الحقيقة الشِّعريّة وحدها على غرابتها الخاصّة. زِد على أنَّه يُمكننا أن نقول أيضاً، وبدرجة الصحّة نفسها، إنَّ الغرابة الشعرية تشهَد منفرِدةً على حقيقتها. وتتساوى الحقيقة في هذا الصدد مع الغرابة نفسها، أي مع الطابع الفريد لما يُقال.

لا يحصر البتّة واقع أنَّ القصائِد التي يُعلِّق عليها دريدا هنا هي مكتوبةٌ بلغةٍ أجنبيّةٍ نطاقَ التأمُّل. بل إنَّه يوضِّح بالأمثلة وعلى نحوٍ نموذجيٍّ فقط إحدى سِمات صِفة الشِّعريّة العامّة، بحيثُ تَبرز كلّ لغةٍ، في القصيدة، بوصفها غريبةً. ولهذا السَّبب، يكون من شأن **عدم قابليّة** الاصطلاح التعبيريّ للاختزال أن تُترجِمَ لدى قرّاء الشِّعر وجودَ إصغاءٍ مُرهَفٍ لإدراكِ النَّغمات المتوافِقة الغريبة داخل الاصطلاح التعبيريّ نفسه. ولا ينشأ ذلك بسبب المَيل المتأصِّل نحو الغيريّة(*)، بقدر ما يكون ناجِماً عن واقع أنَّ اللُّغة المنسوجَة في صميم جبلَّتنا لا تنفكُّ تواصل فينا حياتها المتصلِّبة كغريبةٍ. أو حريٌّ بنا أن نقول، أسوةً بما تقوله اللُّغة الإنجليزيّة: **القريبة**. إنَّها قريبةٌ لا

(*) أي ما يخصُّ الآخَر في مقابل الأنا.

بل إنّها قريبةٌ مقرَّبةٌ في الواقع (والِد ووالِدة في آنٍ، إنّها الوطن والوطن الأمّ)، ولكن تربِطها مع ذلك قرابةٌ مع لغاتٍ أخرى. ومن شأن هذا الغموض - الذي يعتبِر مالارميه أنّه المبرِّر نفسه لوجود الشِّعر - أن يجعلنا في حالةِ ترقُّبٍ لما تحمِله معها الكلمات؛ أي لهذه **النِّسبيّة** القويّة للغاية التي تتحلّى بها والتي تضمُّها إلى صفوف سائِر الكلمات الأخرى، علماً بأنّ أيّاً منها لا يتوصَّل مع ذلك إلى التساوي مع الكلّ الذي نتوقُ بشدَّةٍ إلى بلوغه.

الملحق 1

كيف يفهم فتغنشتاين
قصيدةً بقلم كلوبستوك

كيف يجدر بنا أن نفهمَ الشِّعر؟ يسأل فتغنشتاين. ما هي الشروط الضروريّة لعمليّة الفهم الشِّعريّة؟ تكمن كلّها في طريقة **تأويل** الشِّعر بالمعنى الموسيقيّ للكلمة. وقد اختبَرَ فتغنشتاين ذلك في ما يخصُّ كلوبستوك، قائِلاً:

> لقد اكتشفتُ أنَّه كان ينبغي، لكي نقرأه، أن نُقطِّع بُحورَه تقطيعاً خارِجاً عن المألوف. فقد كان كلوبستوك يدوِّن في مستهلّ قصائِده مثلاً حرفيّ U - U (... إلخ). وحين عكفتُ على قراءة قصائِده بهذه الطريقة الجديدة، اندهشتُ قائِلاً: "آه، الآن فهمتُ لماذا يتصرَّف على هذا المنوال" فما الذي استجدَّ؟ لقد سبقَ لي أن قرأت هذا النوع من الأدب الذي كان يدفعني إلى السأم بعض الشيء، ولكن بعد أن قرأته بهذه الطريقة الخاصّة جدّاً، وجدتُ نفسي أقول والبسمة ترتسم على وجهي: "إنَّه أمرٌ عظيم الشأن"، وإلى ما هنالك. ولكن كان باستطاعتي ألاّ أنبس ببنتِ شفةٍ. فحين كنتُ أقرأ هذه القصائِد،

كنتُ أقوم بحركاتٍ وإيماءاتٍ تُشكِّل ما يُمكننا أن نسمِّيه إشارات الاستحسان. ولكنَّ المهمّ هو أنّني قرأتُ هذه القصائِد قراءةً مختلفةً تماماً وعكفتُ على قراءتها بوتيرةٍ عاليةٍ... إلخ، وحتّى أنّني قلتُ لمحيطي: "هاكم كيف ينبغي أن نقرأها" ولا تضطلِع هنا الصِّفات والنعوت الجماليّة بأيّ دورٍ عمليّاً[1]!

تلقي هذه التجربة الضوء على ثلاثة أنواع مختلفة من الفهم، أو بالأحرى على ثلاثة وجهات نظرٍ حول الفهم.

تتعلَّق الأولى بالمُبتكِر - ونعني به الشاعر كلوبستوك هنا - والقرار الذي اتَّخذه لجهة اعتماد تقطيعٍ معيَّنٍ في شعره. ولا يتمّ إطلاعنا على أيّ شيءٍ بخصوص معنى هذا التقطيع؛ إذ حين يهتِف فتغنشتاين قائِلاً: **لقد فهمتُ لماذا تصرَّف كلوبستوك** (Klopstock) على هذا المنوال، فهو لا يُحدِّد الطابع الذي تتَّصِف به هذه المعرفة، وحريٌّ بنا أن نستنتِج من ذلك أنّها ذات طابعٍ حَدْسيٍّ أكثر ممّا هو تحليليّ. فالمسألة تتعلَّق بعلامةٍ محدَّدةٍ، أسوةً بعلامةِ المصنع، أي بعلامةٍ مُميِّزةٍ يُمهَر بها أسلوبُ شخصٍ ما، أي إيقاعه الخاصّ. ويُعتبَر مفهوم الإيقاع مفهوماً جوهريّاً هنا، وهذا بالضَّبط ما يُشكِّل فائِدة المَثَل الذي انتقاه فتغنشتاين.

تُعنى وجهة النظر الثانية بالمقاربة التي يعتمِدها القارئ. **لقد اكتشفتُ أنّه كان ينبغي، لكي نقرأه، أن نُقطِّع بحورَه تقطيعاً خارِجاً عن المألوف، يؤكِّد فتغنشتاين.** وهنا أيضاً لا يتعلَّق هذا الاكتشاف بمسألةٍ حسابيّةٍ البتّة. ويُمكننا أن نفكِّك هذا الاكتشاف بدوره إلى سلوكَين يغمِز الفيلسوف من قناتهما، ألا وهما: تيقُّظٌ معيَّنٌ للنصّ

(1) Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, trad. par J. Fauve (Paris: Gallimard, 1971), pp. 21-22.

ورغبةٌ في التخلُّص من السأم. ويُشكِّل هذان السلوكان ربَّما وجهَين لعملةٍ واحدةٍ، سنُطلِق عليها اسم تهيّؤ أو استعداد جماليّ، ونقصِد به: هذه القدرة على استقبال الآخر خارج نطاق النظام العاديّ لتبادل الرموز. فجلّ ما يحدُث إذاً هو الولوج إلى إيقاعاتِ الآخر (ويتجلّى ذلك هنا في ولوج الفيلسوف إلى إيقاع الشّاعِر[2] في حين تشير نصوصٌ أخرى لفتغنشتاين إلى أنّه يُمكننا، بغية فهم قطعةٍ موسيقيّةٍ لشوبرت (Schubert) وبغية التعبير عن هذا الفَهم، أن نرقُص. ويعني ذلك أنَّ قوام العمليّة المعقَّدة التي نصوِّرها هنا يقضي بأن نجد في جسدِنا الخاصّ ترسيمةً تتطابق مع الترسيمة التي يقترِحها النصّ؛ أي أن نُترجِم بالتالي النصّ إلى حركاتٍ، أي إلى تجربةٍ جسديّةٍ، أي بمعنى آخر إلى رقصةٍ (ويُمكننا في هذا الصَّدد أن نُقارِبَ نصوصاً عديدةً لنيتشه من وجهة النَّظر التي يصوِّرها فتغنشتاين، حيث تُنشئ هذه النصوص العلاقةَ نفسها تماماً بين الفِكر وحركات الجسد). فأن ندخل في إيقاع كلوبستوك يعني أن نجِد في أنفسنا الترسيمة الجسديّة التي اختبرها كلوبستوك والتي طعَّم قصيدته بدلائِل عليها.

ومن هنا نخلُص إلى نمط الفَهم الثالث، ونعني به ذلك الذي ينقله فيتغنشتاين إلى محيطه قائِلاً: **هاكم كيف ينبغي أن نقرأها** - ويبرز في فلكه الاستحسان، كالآتي: "أجل، هكذا بالفعل، هذا هو المقصود"، وبهذه الطريقة تنتقِل عدوى الفهم تدريجيّاً، ليس بوصفها

---

(2) انظر: Max Dorra, *Heidegger, Primo Levi et le séquoia* (Paris: Gallimard, 2001), p. 52,

حيثُ نقرأ ما مفاده: "لا يُمكن فَصل تصوُّر الإيقاع عن فئة الآخر. أن نذهَب في اتِّجاه الآخر من دون أن نفقِد أنفسنا، يعني: سرعة الذهاب وبطء العودة في سياق عمليّة إعادة التركيب. ويعني ثبات المرء في كينونته، بحسب سبينوزا، أن يُبقي بين الحركة والسُّكون علاقةً ثابتةً. إنّها تركيبةٌ معقَّدةٌ. وتُنشئ علاقةً مع تركيبة كينوناتٍ أخرى"

عمليّةَ تفكيكِ سلسلةٍ من السِمات، بل على العكس بوصفها عمليّةَ إعادةِ التشكيل الفوريّة لكلٍّ متكامِلٍ في أجسام أخرى. هو ذا السبب الذي يجعل من الممكن لعدّة تأويلاتٍ مختلفةٍ أن تكون مناسِبةً للقصيدة نفسها، أو للعملِ الموسيقيّ نفسه، حيثُ: تتعلّق المسألة في كلّ مرّةٍ بأن ندخل في إيقاعاتِ جسم آخر، علماً بأنَّ عمليّة التماهي مع الترسيمة، من حيثُ مشابهتها والمحافظة عليها، تكتسِب أهميّةً أدنى من قابليّتها على أن تُنقَل أو تُترجَم في أجسامٍ أخرى. ويُعزى سبب ذلك إلى أنّه ثمّة قوّة إقناعٍ تلازم الإيقاعات، وهي كنايةٌ عن قدرةِ تجييشٍ[3] تُشكّل على الأرجح الغرض السريّ الذي تتمحور حوله فلسفة فتغنشتاين برمّتها.

وسأقرأ لدى نيتشه محاكاةً شبيهةً بمثل هذا الحَدس، ومفادها:

> يرقى تقليد الحركات إلى ما قبل اللُّغة وهو يتمّ بلا تعمُّدٍ، كما أنّه لا يزال يكتسِبُ بالرّغم من التراجع المفروض بشكلٍ عامٍّ على الإيمائيّة، وبالرُّغم من اكتساب مَلَكة السيطرة العضليّة، طابعاً قويّاً في أيّامنا هذه لدرجة أنّه لا يسعنا أن ننظر إلى حركاتِ وجهِ ما من دون أن يتأثّر بها إعصاب وجهنا الخاصّ [...]. فقد كان تقليد الحركات يُعيد المُقلِّد إلى الشّعور الذي تعبّر عنه هذه الحركات على وجه الشخص المُقلَّد أو على جسده. فهكذا، تعلّمنا أن نتفاهَم وهكذا يتمرَّن الطّفل أيضاً على فهم والدته. وبشكلٍ عامٍّ، لقد تمّ التعبير بإتقانٍ عن بعض المشاعِر التي تُعبّر عن الألم بواسطة حركاتٍ تُسبّب بدورها أيضاً الألم [...]. وبالعكس، تتضمَّن الحركات نفسها

(3) "ناهيك بأنّه ثمّة فكر ينتقِل بشكلٍ عامٍّ بواسطة علم نظم الشّعر، وثمّة شكلٌ خاصٌّ بالفِكر يرتبِط ببيت الشّعر وبوميضه وبانطلاقته..." نقلاً عن: Jean-Claude Pinson, *À Piatigorsk, sur la poésie* (Nantes: Editions Cécile Defaut, 2008), p. 37.

التي تُعبِّر عن اللَّذةِ لذّةً وتصلح من هنا بالذات وبمنتهى السهولة لنقل الفَهم [...]. فما إنْ بدأنا بالتفاهم بواسِطة الحركات، نشأ بدوره ما يُسمَّى علم رموز الحركات[4]

(4) Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres*, trad. par Rovini (Paris: Gallimard, 1968), § 216, p. 193.

مياه نهر الإيليسوس(*)

(أفلاطون، مالارميه)

ما الذي سمعه أفلاطون حين ألّف كتاب **دفاع سقراط؟** (*L'apologie de Socrate*) غالِب الظنّ أنّه، بعد مضيّ ثلاث سنوات على محاكمة معلّمه وموته، لم ترسخ في أذنَيه سوى ذكرى مطابقةٍ بدرجاتٍ متفاوتةٍ مع الكلام الذي كان يُدلي به هذا الأخير؛ وأنّه لا يسمع في الحقيقة إلاّ الصوت الباطِن لذاكرته، أي صورة سقراط المنمَّقة في داخِله بواسطة مزيجٍ من مشاعِر الصداقة والإعجاب والحِداد. وفضلاً عن ذلك، إنّ **زينوفون** (Xénophon) الذي لم يُشارِك في الحوارات التي تمحورت حول فنّ المرافعة، يجعل سقراط ينطقُ بأشياءَ مختلفةٍ جدّاً. وعليه، يُصغي أفلاطون لسقراط

(*) يقع نهر الإيليسوس (Illisos) في أثينا في اليونان. وكان أفلاطون يتغنّى به ويطيب له السّير على ضِفافه. كما أنّه غالباً ما كان يأتي على ذكره في رواياته. ولكنّ نهر الإيليسوس فقَد في أيّامنا هذه من رونق جماله الطبيعيّ وباتت مياهه تصل إلى البحر عبر قنواتٍ موضوعةٍ في باطِن الأرض ولا يُمكن رؤيتها أو سماع خريرها أو حتّى مشاهدة مياهها تنساب رقراقةً تحت أفياء الأشجار.

مُستبطِناً داخله ومنقّحاً وخاضِعاً في جزءٍ منه (ولكن أيّ جزء؟) للتخيُّل ومُنتِجاً بدوره للتخيُّلات[1]

إلاّ إذا كان يقتضي أن نذهب بتفكيرنا أبعد من ذلك وأن نفترِض أنّ أفلاطون يعبِّر بالكامل من خلال تقمُّصِه شخصيّة سقراط، مثلما تُظهره تلك الصورة التي ترقى إلى القرن الثامن ميلاديّ والتي عُثِر عليها في أوكسفورد (Oxford) والتي تُمثِّل الثاني وهو يكتب والأوّل يُملي عليه ما يتوجَّب عليه كتابته، والتي يرى دريدا فيها "كَشفاً رؤيوياً"[2] وإليكم بالتالي سؤالَين رديفَين للسؤال السابِق، ومفادهما: من أين ينبثِق هذا الصوت؟ وكيف يُصار بالضّبط إلى التفريق، في نصّ أفلاطون، بين الإملاء وأسلوب الإلقاء؟

إلاّ أنّ هذَين السؤالَين لا يُشكِّلان إلاّ المستوى الأوّل لمنظورٍ تخمينيٍّ يتَّصِف بطابعٍ أوسع على المستوى الثاني، وتتَّضِح من هذا المنظور العلاقة التي يُنشِئها سقراط نفسه مع شيطانه[*] (daïmôn). إنّه إصغاءٌ مغايرٌ، إنّه إملاءٌ مغايرٌ، إنّها طريقةُ إلقاءٍ مغايرةٌ. "فلقد سمعتموني أقول، مراراً وتكراراً وفي مواضع متعدِّدة، كما يؤكِّد سقراط، [...] أنّه يحدثُ لي شيءٌ ما إلهيٌّ وشيطانيٌّ... إنّه صوتٌ أستطيع أن أسمعه، وهو يعمَد في كلّ مرّةٍ يحصل لي ذلك إلى

---

(1) "أسّس سقراط ومخاطَبيه مدينةَ "من الكلام" [...]، وأوصى بأن يُصار إلى طرد الشُّعراء من هذه المدينة" (نقلاً عن بيار باشيه (Pierre Pachet)، في مقدِّمة ترجمته لكتاب أفلاطون: Platon, *La république*, trad. par Pierre Pachet (Paris: Gallimard, 1993, p. (11).

(2) Jacques Derrida: "Envois," dans: *La carte postale* (Paris: Flammarion, 1980), p. 13.

ويوضِح دريدا هذه الصورة وما تُطبِع به على طول صفحات نصّه البالغ 273 صفحةً.

(*) يقصِد سقراط بمصطلح "شيطان" شيطان العبقريّة أيّ كلّ ما يُميِّز الفرد عن سواه من البشر مهما كان التشابه بينهم كبيراً.

تحويلي عَرَضيّاً عن ما أكون على وشك فعله، ولكنّه لا يدفعني أبداً إلى القيام بأيّ فعلٍ"[3] أمّا بلوتارك (Plutarque)، فيُزوّدنا بالمزيد من الإيضاحات حول الحَدْسيّة. فهو يعتبِر أنّ شيطان سقراط يُشبِه عمليّة إدراك معنى الكلام (logou noèsis) الذي يبلغه على نحوٍ استثنائيّ. فهو يُماثِل عمليّة إدراك المعقول هذه بعمليّة الإدراك التي تجعلنا، أثناء السُّبات، نفهَم المعنى الذي ينطوي عليه بعض الكلام من دون أن يُحدِّثنا أيّ صوتٍ حقيقيّ[4].

والحال أنّ أفلاطون يوحي بوجود رابطٍ بين تجربة الشيطان (daïmôn) وتجربة الشِّعر. ففي الواقع، يصِف سقراط في عدّة فقراتٍ أوردها في صفحاتٍ سابِقةٍ من كتاب **دِفاع سقراط** (*L'apologie*) رحلة البحث والتقصّي التي خاضها بغية فهم وسيط الوحي لدى شعب الدَّلف (Delphes) والذي بموجبه يكون هذا "الشعب الأكثر حكمةً من بين كلّ الإغريقيّين". وهو بحثٌ أجراه أوّلاً حول السيّاسيّين، وقاده من ثمّ إلى الشُّعراء. وسرعان ما أيقن المستقصي أنّ هؤلاء، أي الشُّعراء، لا "يُشعِرنون" بِ "اسم الحكمة"، بل بِ "اسم غريزةٍ ما" وأنّ إلهاً يفتنهم، أسوةً بهؤلاء الذين يتمتّعون بنعمة النبوءة أو أسوةً بالأشخاص الذين يُعطى بواسطتهم الوحي الإلهيّ[5] ويحفَل كتاب **دِفاع سقراط** (*L'apologie de Socrate*) بحالاتٍ متنوّعةٍ من الإصغاء، ألا وهي: الإصغاء إلى

---

(3) Platon, *Apologie de Socrate* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), 32c-d.

ويخلص نيتشه من قدرة الاستبقاء هذه التي يتمّ بموجبها التعرُّف إلى الشيطان الخاصّ (daïmôn)، إلى طبيعة سقراط "البورجوازيّة" وإلى ابتعاده عن كلّ معنى فنيّ.

(4) Plutarque, *Le démon de Socrate* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), 588c-d.

(5) Platon, *Apologie de Socrate*, 22c,

انظر أيضاً لأفلاطون: *Ion, passim* و *Phèdre*, 245a.

الشيطان الخاصّ والإصغاء إلى وسيط الوحي والإصغاء إلى الإلهام الشِّعريّ؛ ناهيك بالإصغاء إلى صوتٍ باطِنٍ يرشحُ من خلال الذكرى التي تحمِل اسم سقراط. من دون أن ننسى مشهَد الاستماع الذي يُصوِّر جلسةَ الدفاع عن النَّفس التي يُقدِّمها المتَّهم أمام قضاةٍ غائبين.

إنَّ فعل **سمعَ** (entendre) هو الفعل الذي يعمَد متَّهم سقراط إلى استعماله بالوتيرة الأعلى. وتتلخَّص الأحكام كلُّها التي يوصي بها بما يلي: إنَّ الشَّخص الذي يُصغي هو الوحيد الذي يكون باستطاعته أن يسمَع ما يُصغي إليه - من أصواتٍ إلهيّةٍ وأصوات الأموات وأصوات باطِنة... فإذا كان المسموع يُشكِّل إجمالاً ما يكون قابلاً للسَّماع عامَّةً، وإذا كانت عمليّة الاستماع تُعرَّف بواسطة إمكانيّة تشاطرها بين المستمعين، فإنَّ أفلاطون يدعونا هنا إلى تمييزهما عن عمليّة الإصغاء التي تُشكِّل نشاطاً لا يُمكن تشاطره لأنَّ من شأنه أن يُعيد الشَّخص إلى فرادةِ ذاتيَّته الخاصّة. **وهكذا، لا يُصغي المرء أبداً إلاّ إلى ما يستطيع مُنفرِداً أن يسمعه**[6] أو بتعبيرٍ آخر، إنَّ كلّ عمليّة إصغاء تُشكِّل موضوعها وفق الأشكال التي تتَّخِذها حكاية خاصَّة بالشَّخص الذي يسمَع. "إنَّ ما يُصعِّد طبقة الصوت هنا إنَّما هو درجة

---

(6) نلمس في ذلك شبهاً بين شيطان سقراط وشيطان غوته (Goethe). "ويدلُّ الشيطان هنا على الفرديّة اللاّزِمة والمباشرة التي يكتسِبها المرء فور ولادته والتي تكون مقتصرة عليه، وهي الميزة الخاصّة التي يتميَّز من خلالها الفرد عن سواه من الأفراد مهما كان الشَّبه بينهم كبيراً" نقلاً عن غوته:

Goethe, *Sur l'art et sur l'antiquité* ([s. l.]: [s. n.], 1820).

والذي استشهدَ به إدموندو غوميز مانغو، انظر: Edmundo Gomez Mango, *Un muet dans la langue*, Tracés (Paris: Gallimard, 2009), p. 172-173.

أمّا بالنِّسبة إلى غوته، فيُمثِّل الشيطان بنوع أخصّ الختم الأصليّ للفرديّة بالمعنى الذي يُحدِّد فيه ترقّي الفِكر الشِّعريّ ويُحيي إلى ما لا نهايةَ له الحياة التي تُنفَخ في الأشكال.

تجاور غرابتنا"[7]، مثلما يقول جان لوك نانسي. وهكذا، حين يقصفُ الرَّعد على مسمعنا جميعاً، نتعرَّف في قصيف الرَّعد هذا على ما يرويه عن تاريخنا وعن تأثُّراتنا الأوَّليّة؛ أي على ما يعرِّضنا للخطر شخصيّاً فيه؛ فنسمعُ حينئذٍ أصوات الرَّعد قاطبةً المتراكمة في ذاكرتنا والتي يوقِظها فجأةً هذا القصيف الذي يُشبِه قرع الصُّنوج. ويُمنهِج كتاب **دِفاع سقراط** (*L'apologie de Socrate*) إثبات الحالة هذا، كالآتي: يُصغي سقراط إلى بعض حالات الرَّعد الباطِنة ويسمَع فيها ما لا يستطيع أحدٌ سواه أن يُدرِكه. وهكذا، يتحدَّث أبوليه (Apulée) عن شيطان سقراط بوصفه "خفيراً خاصّاً وحاكماً شخصيّاً وحارِساً خاصّاً مقرَّباً وقيِّماً خصوصيّاً وكفيلاً داخليّاً ومراقِباً جليداً وقاضياً مرافِقاً وشاهداً محتوماً ومؤنِّباً حين نسيء التصرُّف ومهنِّئاً حين نُحسِن التصرُّف"[8] فليس **الشيطان** إلاّ موضوع الإصغاء الباطِن نفسه. ممّا يجعل، مثلما يقول بيتر زيندي (Peter Szendy)، إنَّني أرهِف السَّمع إلى نفسي وأنا أصغي.

ينبغي أن نردّ الدعوى القاضية بالحكم على الشُّعراء بالطَّرد التي أقامها سقراط في الكُتيِّبات الثاني والثالث والعاشر من كتاب **الجمهوريّة** - ونذكِّر بأنَّها دعوى تناظريّة مع تلك التي أقامها ضدّه الشاعر ميليتوس (Mélétos) في أيّامه الأخيرة - ضمن إطار نظريّة الإصغاء هذه. فالفعل **أصغى** (Akoueïn) يعني في آنٍ أن نسمَعَ وأن نسمَعَ ما قيل وأن نتابع تعليماً وأن نتعلَّم وأن نستجيبَ وأن نمتثِلَ.

---

(7) Jean-Luc Nancy, "Ascoltando," dans: Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles* (Paris: Minuit, 2001), p. 12.

(8) Apulée, *De Deo Socratis. Le Démon de Socrate*, trad. par C. Lazam (Paris: Rivages poche; Petite Bibliothèque, 1993), p. 66, préface de Pascal Quignard: "Petit traité sur les anges".

وهذه هي الكلمة التي يستخدِمها سقراط للتحدُّث عن تلاميذه، وهي أيضاً الكلمة التي يستخدِمها في مطلع الكتيّب الثالث من كتاب **الجمهوريّة**، لِوصف الخطابات الجيِّدة والسيِّئة التي ينبغي توجيهها إلى الأطفال. فالفعل **أصغى** (Akoueïn) هو الفعل الذي يُنظِّم عمليّة النقل. وتكمن أهميّة الإصغاء، في إطار تأسيس الدولة، في أنّه يتَّصِف بادئ ذي بدءٍ بطابعٍ تربويٍّ. وتتعلّق المسألة بالمُفاضلة مهما كان الثَّمن بين ما ينبغي سَماعه (akoustéon) وما لا ينبغي سماعه (ouk akoustéon). ويصلح الفعل نفسه للدلالة على تجليّات **الشيطان** (daïmôn) وعلى عمليّة النقل من المعلِّم إلى التلميذ وعلى عمليّة إلقاء القصائِد.

لا يُمكن بالطَّبع الاعتماد على هذه العمليّات الثلاثة دائِماً. فمن شأن حالات سوء التفاهُم بمختلف أنواعِها أن تشوِّش مسارها. ولذلك يتَّخِذ سقراط تدابير احترازيّة. فبالنِّسبة إلى العمليّة الأولى، يتوخّى الإشارة إلى أنَّ **شيطانه** يمنعه من التصرُّف ولكنّه لا يدفعه أبداً إلى القيام بأيّ فعلٍ[9] كما يعمَدُ، بغية تلافي الضَّرر بالعمليّة الثانية، إلى تكريس المحاجّة برمَّتها التي يُقدِّمها في كتابه **دِفاع سقراط** (*Apologie*). وتبقى أخيراً، العمليّة الثالثة، تلك التي لا يُمكننا اجتنابها بسبب الفِتنة الملازِمة للشِّعر. والحال أنّه، باعتبار أنَّ ما من حجّةٍ تنجَح في أن تقينا من هذا الخطر، فلا خيار أمامه إلاّ اللُّجوء إلى عنف الإبعاد[10]، كالآتي: سنُبعِدُ الشُّعراء عن المدينة.

فما يُشكِّل موضوع الخِلاف في هذا التقنين الثلاثيّ إنَّما هو في

(9) Platon, *Apologie de Socrate*, 31d.

(10) Platon, *République*, 398a.

آنٍ لااستقراريّة الإصغاء ورسوخ بنيته. وكون سقراط في وضع يُمكّنه من إدراك أنَّ المعرِفة المُكتسبَة من طريق السَّمع تكون عرضَةً لأن تتشوّه، وعليه: إنَّ القضيّة التي يُقيمها ترتكِز على القيل والقال؛ كما يكمن قوام مرافعته في إقامة الدليل على الشائِعة المُفترية التي تستهدِفه. ولكنّه يُدرِك أيضاً أنَّ المعرِفة نفسها تمتلِك قوّة التثقيف. وأنَّ ما يُسمَع يكون مُهدِياً ومشوِّهاً في الوقت نفسه.

وعليه، لا يُصوَّب الإبعاد إلى الشِّعر بوصفه كذا، بل إلى طريقة استعماله. وإنَّ هذا التساؤل الذي يتناول الاستعمال يَفرِضُ أنّنا نُعطي أوّلاً أهميّةً للغرض الذي يستخدِمه - أي، والحالة هذه، الشِّعر المعرَّف بوصفه صيغة معرفةٍ، من جملةِ صيغٍ أخرى، أي بوصفه نظريّةً حول العالم بالمفهوم اليونانيّ، أي بكلامٍ آخر بوصفه تمثيلاً ذهنيّاً وتأمُّلاً في آنٍ. وكان الأجدر أن توجَّه هذه الإدانة ضدّ تجاوزاتِ هذه النظرية، أي ضدّ تحوُّلها إنْ جاز التعبير إلى أيديولوجيّة. ولأنَّ قوّةً إلهيّةً تلازِمُ بعض الشُّعراء، فهم يخالون أنفسهم عن غير وجهِ حقٍّ وكأنّهم حائِزين على علمٍ وحكمةٍ مطلقَين. "كما أنّهم يظنّون أنفسهم فوق ذلك، بسبب موهبتهم الشِّعريّة، وكأنّهم الأكثر حكمةً بين البشر، وهذا عارٍ عن الصحّة تماماً"[11] فباعتبار أنّهم يصِفون شتّى أنواع الأفعال، يدَّعون أنّهم متمرِّسون في بعض الفنون التي لا يفقهون فيها شيئاً في الواقِع (هذا هو معنى التُّهمة الموجَّهة ضدّ هومير في الكتيِّب العاشر من **الجمهورية**). فإلامَ يركن هذا التوهُّم؟ يركن ذلك إلى أنَّ الأشخاص المعنيِّين يحسبون أنّهم يستقطِبون، من

(11) انظر: Platon, *Apologie de Socrate*, 22b.

تحتلُّ صِفة كليّة العلم التي يتحلّى بها الشِّعر النقطة المركزيّة في الأمثليّة الألمانيّة، إنّما من منظورٍ مغايرٍ تماماً، نقرُّ بذلك. انظر ص 221-224 من هذا الكتاب.

خلال إصغائِهم الباطِن، مختلف أصوات العالم. كما يركن إلى أنّهم يعتبرون **الحماس**(*) (enthousiasme) بمثابة الضامِن الكافي للولوج إلى ميادين متعدِّدة، في حين أنّه لا يكسِر البتّة حدود أحاديّتهم التصوُّرية(**) والحال أنّ الحماس يغوي. فالشعراء لا يتوهَّمون فقط بل إنّهم يوهِمون[12] ويوضح سقراط مفعول العدوى هذا من خلال صورة حجر هرقل - (pierre d'Héraclée) أي المغنطيس - في فقرةٍ من كتاب **إيون** (*Ion*)، ومفاده:

> لا يجذِب هذا الحجر حلقاتِ الحديد وحسب، بل ينقل إليها أيضاً ميزته، بحيثُ إنّها تُصبِح قادرةً أن تفعل ما يفعله الحجر، أي أن تجذب حلقاتٍ أخرى، حتّى إنّنا نرى أحياناً سلسلةً طويلةً مؤلَّفةً من حلقاتٍ حديديّةٍ تتدلّى فيها الحلقات وتتعلّق إحداها بالأخرى، وكلّ واحدةٍ منها تستمدُّ قوّتها من هذا الحجر. فهكذا، تلهِم ربّة الفنّ بنفسها الشُّعراء، ثمّ ينقل هؤلاء الوحي إلى سواهم، فتتشكّل بذلك سلسلةٌ من المُلهَمين [...]. ويُشكّل المُشاهِد الحلقة الأخيرة من سلسلة الحلقات التي، كما سبقَ أن ذكرتُ، تستمدُّ إحداها من الأخرى الميزة التي تكتسِبها من حجر هرقل؛ أمّا الحلقة الوسطى، فهي

(*) إنّه حالةٌ من الإثارة المُفرِحة ينسِبها الفلاسفة اليونانيين القدماء (وبخاصّةٍ أفلاطون) إلى التملُّك الإلهيّ الذي يرقى بالعقل وينقله إلى ما فوق الاهتمامات البشرية. والأمر المُلفت أنّ العصور اليونانيّة والرومانيّة القديمة تصوَّرت الحميّة القائِمة على الهوى، التي يوفِّرها الحماس، حالةً تلائِم الفيلسوف في سعيه وراء الحقيقة، كما يحصَل للموسيقيّ أو للمُحارِب مثلاً.

(**) أي التصوُّرية المُطلقة التي تُمثِّل مذهباً يُقرِّر أنّ الأنا وحده هو الموجود، وأنّ الفِكر لا يُدرِك سوى تصوُّراته.

(12) إنّها "رغبة الوهم" الخاصّة بالفنّ التي تُفسِّرها جملةٌ بين هلالَين مخصَّصة لأفلاطون في المبحث الثالث من كتاب *La généalogie de la morale* (3.25) لنيتشه.

تُمثِّلك أنتَ، الرابسود(*)، أي العامِل الفاعل؛ في حين أنَّ الحلقة الأولى تتشكَّل من الشاعر نفسه؛ أمّا اللّه، فيجذِب بواسطة كلّ هؤلاء النَّفس البشريّة إلى حيثُ يشاء، وذلك من خلال إنزال فضيلته من واحِدهم إلى الآخر(13)

ومن هنا تنبثِق ضرورة إنشاء كلام يكسِر هذا التسلسل؛ أي كلام يكون مسكوناً بكلّ الكلام الآنِف لهُ ومنفتِحاً في آنٍ؛ أي مُتأمِّلاً وغيرِيّاً في الوقت نفسه.

تكمن عبقريّة الحوار السُّقراطيّ في عمليّة استنباطِ خطابٍ يكون منفتِحاً باستمرارٍ وبشكلٍ كامِلٍ على الإصغاء. وتكون هذه العمليّة أشبَه بعمليّةِ ابتكارِ منزِلٍ من كلماتٍ تكون أبوابه ونوافِذه مشرَّعةً كلّها على كلماتٍ أخرى تكون متنافِرةً أو تشكيكيّةً أو مريبةً أو متناقضةً صراحةً. وتبقى صفةُ مشرَّعة مقصِّرةً عن الوصف، إذ: تتعلَّق المسألة بالنِّسبة إلى سقراط، وبشكلٍ ناشطٍ جدّاً، بأن ندعَ الكلام الذي يتفوَّه به الشَّخص الآخر يمسخ مفهومنا لكي يتفجَّر منه شكلاً جديداً يدفَعُ بالمقابل الشَّخص الآخر إلى إعادة ـ تشكيل مفهومه(14) ونُدرِك في مشروع أفلاطون البلاغيّ كيف يتمُّ التسليم بتفوُّق الفلسفة على الشِّعر، ولكنَّنا نرى أيضاً كيف أنَّ **الحِكمة** (Sophia) تتأثَّر بطواعيّة الكلام الشِّعريّ.

(*) إنَّه راوية محترف للقصائِد الملحميّة القديمة.

(13) Platon, *Ion*, 533d-536a.

(14) في سياق الحديث عن "سقراط الموسيقيّ" الذي يُشير إليه نيتشه، يقول جان لوك نانسي ما يلي: "إنَّ سقراط هذا لا يسعه أن يسمَع نفسه من دون أن يتشتَّت في الحال إلى عددٍ من الإصغاءات يوازي عدد المستمعين المنفتحين على لغته، والذين يُجبِرهم عنوةً على إرهاف السَّمع بواسطة لِسانه المهتزّ الشبيه بالزنبور أو الطُّربيد" نقلاً عن: Nancy, "Ascoltando," dans: Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, p. 11.

لا شيء يُبرِز ذلك أفضل من القسم الأوّل من كتاب **فيدروس** (*Phèdre*). فمن الرائع كيف أنَّ أفلاطون يُركِّب بمنتهى الدقَّة الديكور الطبيعيّ الذي يجري فيه أحد الحوارات. إذ يلتقي سقراط بفيدروس على مدخل مدينة أثينا (Athènes). ويسيران بمحاذاة نهر الإيليسوس، ويدور بينهما هذا الحوار: "يا لهذا السِّحر، يُذعنان على القول، ويا لهذا الصَّفاء، وما أبدَع هذه الشَّفافيّة التي تكشِفها أمام ناظرَينا خوَيطات المياه"[15]. ومن ثمّ يجلِسان على العشب في أفياء شجرةِ دلبٍ، ويقولان: "يا له من مكانٍ خلّاب يستريح فيه المرء! إنَّ شجرة الدُّلب هذه تلقي بظلالها على مساحةٍ كبيرةٍ بقدر ما هي شامِخة ووارِفة الظلال... وانظر أيضاً إلى سحر هذا الينبوع الذي لا مثيل له والذي ينسابُ مترقرِقاً تحت شجرة الدُّلب هذه، فللّه ما أعذبَ مياهه: ويكفي أن أُنزِلَ قدمي في مياهه لكي يتأكَّد لي ذلك!"[16] ولاحِقاً، يرتجِل سقراط، بإيعازٍ من فيدروس، خطاباً حول الحبّ، ولكنَّه يَقطع خطابه فجأةً ليقول: "أصدِقني القول، يا عزيزي فيدروس، أوَلا يبدو لك كما يبدو لي أنَّ إلهاً يُهبِطُ عليّ الإلهام؟"[17] فما السَّبب الذي دفعه إلى القيام بهذا التفحُّص التهكُّميّ لتصرُّفه؟ يُعزى ذلك إلى أنَّ المتحدِّث سمِعَ في جملته وَقع بعض التأثيرات الإيقاعيّة والجِناسيّة التي فاجأته. ومن شأن هذه التلاعبات الصوتيّة - **نقوى بالحبّ... الحبّ... القوّة** - (errômènôs rhôstheisa... rhômès... erôs) أن توحي فجأةً بوجود رابطٍ بين **الحبّ** (erôs) **والقوّة** (rhômè). فهل استسلمَ سقراط بالتدليس لاستحواذ المُلهِمات وعمَدَ تحت تأثير وَحيِهنَّ إلى كتابة هذا المُقتطف، أم أنَّه مُصابٌ بالأحرى، مثلما تحضُّنا على التكهُّن به

---

(15) Platon, *Phèdre*, 229b.

(16) المصدر نفسه، 230b.

(17) المصدر نفسه، 238c.

ضفَّتَي نهر الإيليسوس، بداءِ "الحوريّات المُلهِمات"؟. إنّها مناسبةٌ على أيّ حالٍ لوَسم عمليّة تجزئة المياه بين النبرة الفلسفيّة والنبرة الملحميّة التي تُشكّل تهديداً[18] وهنا أيضاً يُرسِل **الشيطان** إشارته الكابِتة والتي تتجلّى في العبارة التالية: "كنتُ على وَشك اجتياز النّهر، يا صديقي، وإذ بي أدرِك الإشارة الإلهيّة المألوفة لديّ"[19] ويُشكّل هذا النّهر الموضوع الصوتي الجوهريّ في هذا المشهد. إنّه ضجيجٌ نسمعه من دون أن نتعمّد الإصغاء إليه. أسوةً بالموسيقى التي نسمعها في خلفيّة الفيلم أو الشريط الصوتيّ. إنّه شبيهٌ بِ "اتّساق الأصوات الجليّ في فصل الصّيف"[20] والممزوج بأزيز الزيزان والذي سنأتي على ذكره في فقراتٍ لاحِقةٍ. ولهذا السّبب، يعمَد فيدروس، في معرِض الردّ على شعور الاستغراب الذي يُعرِب عنه سقراط، إلى التلميح تلميحاً استعاريّاً إلى هذا الأمر قائِلاً: "لسنا معتادين على رؤيتك تنجرِف هكذا **بدفق** الفصاحة" وفي قوله هذا، يواصِل اللُّعبة التصويتيّة التي بدأها سقراط، فيقول: "ها إنّ تيّاراً ما يجرِفكَ" (eurhoia tis se eilèphèn) فكلمة **انسياب** (Eurhoia) تذكّر في آنٍ بوفرةِ مياه النهر وبِذرابة الكلام. وتربِط هذه الكلمة صورة المياه السيّالة بصورة الذلاقة، وصورة العشق بصورة القوّة. فهي تعيد صورة **التدفّق** (rhei) الذي تمّ ذكره أوّلاً لدى التحدُّث عن المنظر الطبيعيّ ("سحر هذا الينبوع الذي لا مثيل له والذي ينساب مترقرِقاً تحت ظِلال شجرة الدُّلب").

فلدى الإصغاء إلى الدالّ، يتوضّح بالتالي **حماس** سقراط، إنْ جاز التعبير، على الشّكل التالي: فكما لو أنّ خطابه (أي **اللّوغوس**) الخاضِع

(18) المصدر نفسه، 241e.

(19) المصدر نفسه، 242c.

(20) المصدر نفسه، 230c.

ليقين المكان قد نفثته فجأةً اتِّساقات أصوات العالم وإيقاعاته. فكما لو أنَّ الحقيقة كانت تلامِس فجأةً الكلام، متحوِّلةً أثناء عبورها إلى دلائِل كلاميّة، وإلى "بقايا آثارٍ ، مثلما كان دريدا ليقول. وسيتعرَّف كلّ شخصٍ في هذه العمليّة على ملامِح صفة الشاعريّة، على غرار: التيقُّن من عدم وجوب "تضمين صفحة هذا المؤلَّف الثاقِبة شيئاً آخر سوى هَول الغابة أو الرَّعد الصامِت المُبدَّد بين أوراق الأشجار على سبيل المثال؛ وعدم تضمينها غَيضة الأشجار الباطِنة والغضَّة"[21] - وهنا لا يُحدِّثنا أفلاطون عن صوتٍ خرير مياه نهر الإيليسوس، بل فقط عن ذكراه الصامِتة في ضفيرةٍ من الصوامت والصوائِت.

لا يحتوي مثل هذا التأثير في ذاته على أيّ شيءٍ يدعو إلى الغرابة. فما يهمُّنا في المقابل إنَّما هي استدارة أفلاطون الاستبطانيّة، والتي تتجلَّى كالآتي: أوَلا يبدو لك كما يبدو لي، يا عزيزي فيدروس، أنَّ إلهاً يُهبِط عليّ الوحي؟" وينمّ هذا السؤال عن عمليّةِ تفحُّصٍ تصرُّفٍ سابقٍ. ولكنَّ هذا السؤال يبدو في حاصل الكلام في غير محلِّه، وإنَّ سقراط وحده هو أهلٌ لطرحه لأنَّه الوحيد الذي يُدرِك البَون الموجود في داخِله بين الصيغة الشعريّة والصيغة الفلسفيّة؛ وهو الوحيد القادر على قياس هذه المسافة التي تفصِل بين طريقتَي وجودٍ في العالم، ونعني بهما: الإذعان للمحسوس والتحرُّر من **اللُّوغوس**. ولفترةٍ وجيزةٍ، يجوب سقراط هذا الحيِّز أمامنا، ويُبقيه تحت الأنظار (نظرِنا ونظره) ويُعبِّر عنه بلغته الخاصّة قائِلاً: أوَلا يبدو لكَ أنَّ إلهاً يُهبِط عليّ الإلهام؟، كما يُقال، مع معرفته المُسبَقة بالجواب على هذا السؤال: أوَلا يبدو لكَ أنَّ شيئاً ما يحدُث وأنَّ أحداً ما يتعقَّبنا وأنَّ طرفاً ثالثاً يتدخَّل في حوارنا؟ ولا يعرِف فيدروس كيف يُجيبُ إلاّ من

(21) Stéphane Mallarmé: «Crise de vers,» dans: *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 2003), p. 210.

خلال محاكاة الحدَث؛ إلاّ من خلال تلفيف كلمةٍ إضافيّةٍ بالجدليّة الصوتميّة. وهي طريقة في الإقرار، لو كان يلزَم الأمر، بأنّه هو أيضاً وقعَ ضحيّة رُقيّة السِّحر الذي يُمارِسه عليه هذا الطَّرف الثالث الذي يكتَنِف بحضوره، بغلافٍ واحِدٍ، المكان والكلمات.

ولهذا الممرّ الذّهنيّ الذي يسلكه سقراط في لحظةٍ من اللّحظات نظيره في الحقيقة، ونعني به: المسافة المتوسِّطة التي تفصِل المدينة عن الجبل. فحين التقى سقراط بفيدروس، كان هذا الأخير يهمُّ بمغادرة المدينة للقيام بنزهةٍ. وفي الواقع، لم يبرح المتحادِثان ضاحية المدينة، وسارا على ضفاف مجرى نهر الإيليسوس، ومن ثمّ وجدا فيه الملاذ المؤات لتلاوة أحد خطابات ليزياس (Lysias). ولا يُفوّت سقراط في هذه المناسبة فرصة التذكير بأنّه محبٌّ للمدينة، قائِلاً: "لا أتعلّم شيئاً مُطلقاً من الريف والأشجار، بل إنّني أتعلّم من سكّان المدينة"[22] وهو، من خلال تصريحه بمَيله التفضيليّ، يُساهِم عَرَضاً بإرساء أُسس تقليدٍ مدينيٍّ للمشهد الفلسفيّ. ولكن مهما بدا خياره جازِماً، إلاّ أنّه يفتَح مع ذلك باباً أمام حيِّزٍ من التردُّد، أي نوعٍ من ربَضٍ في الواقع بين طريقتَين مختلفتَين لاستخدام الكلام، إحداهما تتقصّى المحسوس، في حين تنشغِلُ الثانية بهمّ التسلسل في الأفكار.

"أوَلا يبدو لكَ..."، ومردّ ذلك إلى القول: أدِر صوبي نظركَ أو اصغِ إلى ما سأقوله، يا عزيزي فيدروس، أوَلستُ أشكّل موضوع ظاهرةٍ استثنائيّةٍ؟ أوَلا ترى - أوَلا تسمعُ - أنّ قوى تتجاوزنا، نحن وزمننا، تعتمِل فيّ؟ إنّها قوى لن تتوقّف عن هزّ المكان الضيّق المحصور الذي سأقِفُ فيه لفترةٍ زمنيّةٍ وجيزةٍ بعد، تماماً كما هي تهزُّه منذ أمدٍ بعيدٍ أصلاً. ويعمد سقراط، من خلال تصوير مشهد بُحرانه

(22) Platon, *Phèdre*, 230d.

العابِر على هذا النَّحو، إلى تجميده وإعاقته. فقد كان سحر هذا المشهد يركن إلى حيويّةٍ معيّنةٍ (أي انسياب (eurhoia)) وإلى إيقاع معيَّنٍ ("الترقّي الخطابي ، كما يقول) وقد انتزعَت النظرة التشيئيّةُ السِّحر منه. فبينما يهمُّ سقراط بالاستسلام للدَّفق، نراه يكفُّ عن التعلُّق بتحرُّكاته. ويضع في مقابل إيقاع المياه التي كانت تدفعه إلى الجموح إيقاعاً آخر، ونعني به: إيقاع البلاغة والمداولة المنهجيّة والبحث عن الحقيقة. وإنَّ هذا الإيقاع الجديد الذي يُنقَل بواسطة أساليب التمثيل الذِّهنيّ وحدها، يتظاهر بقطع كلّ علاقةٍ مع العالم ("فشأننا نحن أن نستأنِف الخطاب"[23] وهذا أمرٌ خاطئٌ بالطّبع، وإنَّ المشهَد المُقتضَب الذي رأيناه للتوّ هو خير دليلٍ على ذلك. زِد على أنَّ الكلمات التي وردَت في آخر الخطاب تَفضَح مجدَّداً مَيل سقراط إلى الشِّعر الملحميّ لأنّها تتَّخِذ شكل النَّظم الشِّعريّ السداسيّ المقاطِع[24]

ذلك هو الغموض الذي يكتنِف هذه الفقرة حيثُ لا ينفكُّ خرير النَّهر الذي يقع على مقربةٍ (كما يُلاحِظ سقراط) ومنظره الطبيعيّ يُخلِّفان تأثيرهما المتميِّز في الكلام وفي عمليّة الإصغاء، بوصفه تذكيراً بالعالم الهرقليطسيّ(*) الذي ينضمُّ إليه المتحدِّث، سواء شاء

(23) المصدر نفسه، 238d.

(24) المصدر نفسه، 241d.

(*) وهي صِفة منسوبة إلى الفيلسوف هرقليطس (Héraclite)، وهو فيلسوف يونانيّ، قبل سقراط، قال بالتغيُّر الدائم. ولقد كان من الصَّعب على المؤرِّخين أن يُحدِّدوا تاريخ حياته بدقَّةٍ، ومن المرجَّح أنَّه عاشَ نحو سنة 500 ق. م. كما قيل إنَّه كان من الأسرة المالِكة في مدينة أفسس. وقد لُقِّب هرقليطس باسم "الفيلسوف الغامِض"، وكان يطيبُ له التعبير بلغةٍ مجازيّة، وكان يُكثِر من استخدام التشابيه والمفارقات والأقوال الشاذّة. ومن أبرز أقواله، نذكر القول الشَّهير التالي: "كلّ شيء في سيلان دائم"، بحيثُ لا يستطيع المرء أن ينزِل إلى النَّهر مرَّتَين لأنَّ مياهاً جديدةً تتدفَّق فيه.

أم أبى. فمن خلال عزمه على اتُّخاذ مسافةٍ (أي **تعليق كلّ حكم يتعلّق بحقيقة العالم** (épochè))، يتحرّر من الدَّفق المحيط به. فهوَ يخرُج من **الإيقاع** النَّهريّ لينضمَّ إلى آخر يكون مألوفاً أكثر لديه، ونعني به إيقاع الحوار. أي إيقاعه **الخاصّ**. أو أيضاً إيقاع الخطران الفلسفيّ الذي يوضَع في مقابل إيقاعات العالم.

"أوَلا يبدو لك... . من الممكن إذاً أنّنا نلمس عند هذه النقطة من التردُّد أمراً جوهريّاً، إذا أخذنا في الحُسبان أهميّة التبدُّل نفسها، حيثُ: تمثّل هذه التجربة تجربةً خاطفةً وبمنتهى الفرادة ولكنّها تجربةٌ جديرةٌ، بسبب اقتضابِها، بأن تُعطينا فكرةً عن عمليّة تجليّ ماهيّاتٍ تظهَر على غير الشّكل الذي يؤمِّنه لها **اللّوغوس**. إنّها نوعٌ من حَدْسٍ شعريٍّ يتماهى، لجهة ما يُنتِج من تجليّاتٍ، مع الحَدس الفلسفيّ، ولكنّه يتوسّل أساليبَ أخرى ليتجلّى[25]، ونذكر منها على سبيل المثال: إدراك الفِكر، ضِمن نطاق ممارسته نفسها، لوسائِله الخاصّة التي تتَّصِف بطابعٍ **فِقهيٍّ** لغويٍّ (بحسب نيتشه) أو بطابعٍ **ثقافيٍّ كتابيٍّ** (بحسب دريدا). ويوصِد سقراط هذا الباب في حركةٍ تُشكّل الدَّمغة التي يُطبَع بها **العنف الفلسفيّ**[26]، قائِلاً: "من الجائِز جدّاً أن يهجرني

---

(25) انظر: Jean-Louis Mattei: "Le conflit de la philosophie et de la poésie chez Platon," dans: *Poésie et philosophie*, 10-12 Octobre 1997, textes réunis par Jean-Claude Pinson et Pierre Thibaud (Marseille: cipM/ Farrago, 2000), pp. 39-52.

(26) إنّ هذا التعبير مُقتبسٌ عن ماريو زامبرانو (Mario Zambrano)، انظر: Mario Zambrano, *Philosophie et poésie*, trad. par J. Ancet (Paris: José Corti, 2003), p. 21,

ولكنّها مُقتبسةٌ أيضاً عن أفلاطون نفسه حين يتخيّل، في صدد عرض أسطورة الكهف، أنّ العبد يُرغَم على رفع نظره نحو الشّمس، بحركةٍ فيها شيءٌ من العنف إنّما لصالِح الحقيقة. انظر: *République*, 515c et 515e.

كما يتحدّث آلان باديو (Alain Badiou) بدوره أيضاً عن "عنف النصّ الأفلاطونيّ. فيزعَم أنّه عنفٌ لا يُخفي أفلاطون أنّه موجّهٌ ضدّه أيضاً، وضدّ النفوذ غير القابل للانحباس =

الوحي الذي شعرتُ أنّه هبَطَ عليّ؛ فبعدَ كلّ حساب، إنّ هذه المسألة منوطةٌ بمشيئة اللّه. أمّا الشأن الذي يعنينا نحن، فهو أن نستأنِف خطابنا»[27] ويترك أفلاطون هذا الباب مواربا، أو بكلام آخر، كان حريّاً بسقراط أن يصرِف النّظر عن مسألة إيلاءِ اهتمام مُبالَغ فيه إلى اللُّغة لكي تُبعَثَ الحياة في هذا الاهتمام بوصفه لاشعورَ الفلاسِفة (أو عقلهم الباطِن السيِّئ). فبعد الآن، لن تكفَّ الكلمات عن قضّ مضجع الفلسفة بشكلٍ ناشِطٍ أكثر ربّما مقارنةً مع الأفكار، وسيستمرُّ ذلك إلى أن يتنبّهَ له نيتشه أو فاليري أو فتغنشتاين كلٌّ على طريقته.

وبالعكس، فلنتخيَّل لبرهةٍ أنّ سقراط يعتمِدُ عن سابقِ تصوُّرٍ وتصميم هذا الأسلوب الآخَر. وهَبْ أنّه مستسلِماً لقوى المكان المقدَّسة ولإيعاز حوريّات الوحي ولإيعاز جنيِّه المُبتكَر، يُسلِم أمره لإيقاع السَّجع والمجانسات الصوتيّة، وأنّه يلِجُ إلى القصيدة الملحميّة التي يلوح طيفها **في الخاتِمة** ولكنّه يأباها: وهنا نلمس تخيُّلاً يزوِّدنا أفلاطون في الواقع بعناصره كلِّها. وحينئِذٍ، يبرز أمامنا كتاب **فيدروس** بحلّةٍ مغايرةٍ تماماً. وتظهر أمامنا أفلاطونيّةٌ مختلفةٌ تمام الاختلاف، ويبرز للمستقبَل مسارٌ مغايرٌ تماماً لبلوغ المعرِفة، على غرار: مسار "سقراط الموسيقيّ" الذي يتحدَّث عنه نيتشه. زِد على أنّه لا بدّ لنا هنا من التفريق بين النزوع إلى نظم قصيدةِ مَدحٍ والنزوع إلى تأليفِ قصيدةٍ ملحميّةٍ علماً بأنّ النصّ يوحي بكلتاهما؛ ولا بدّ لنا من التفريق على حدٍّ سواء بين الخيار الجذريّ (أي الخيار الذي يجعل سقراط مدحيّاً أو ملحميّاً بشكلٍ نهائيٍّ) والخيار الذي يسعى إلى إيجاد توفيقٍ محتملٍ بين المَسلك الشّعريّ والمَسلك الفلسفيّ. فبين حالات القَصر العكسيّ

= الذي تمارسُه القصيدة على روحه الخاصّة". نقلاً عن: Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique* (Paris: Seuil, 1998), p. 32.

(27) Platon, *Phèdre*, 238d.

والتضمين، ينبغي لَحظ الحالاتِ كلَّها التي نرى جيِّداً أنَّها تحدِّد بشكلٍ يصعُب فهمه، للعصور القادِمة، العلاقة التي تربِط الأوَّل بالثاني.

يلوح طيف سقراطٍ جديدٍ في الأفق، يكون شبيهاً بذلك الذي يصوِّره على حدٍّ سواء فاليري في كتابه **أوباليـنوس أو المهندس المعماريّ** (*Eupalinos ou l'architecte*)، وحيثُ يُعاد الحوار الذي يُدلي به فيدروس(*) إنَّما بتصرُّفٍ كبير. ويُدرِك فاليري تماماً في سياق مؤلَّفه تردُّد سقراط، فيجعل منه رجل الأمور الممكنة كلِّها، أي السيّد تيست(**) (Monsieur Teste). وما يجعل هذه الفرضيّة معقولةً إنَّما هو ظرف التبادُل الكلاميّ: فهَبْ مثلاً أنَّ فيدروس وسقراط المتوفَّيين كليهما، يلتقيان في الأبديّة ويتجاذبان أطراف الحديث حول الجمال الذابِل والأقدار التي لم تُكتَب لهما. وما يهمُّنا هنا، إنَّما هو التغيير الطفيف الخاصّ الذي يُدخِله فاليري على شخصيّة "سقراط المُضادّ" (anti-socrate) التي يبتكِرها، ومن شأن هذا التغيير الطفيف أن يُحقِّق، ضمن نطاقٍ معيَّنٍ، التخيُّل الذي نستشفُّه من كتاب **فيدروس** والذي يُصار إلى تركه جانِباً.

ألمَّت بي في ريِّق شبابي، كما يقول سقراط، حيرةٌ غير مألوفةٍ تجاذَبتْ حالاتي النفسيّة. فقد وضعت الصُّدفة بين يداي الغرض الأكثر غموضاً في العالم. وإنَّ التفكُّرات اللّامتناهية التي دفعَني إلى القيام بها، كانت قادرةً أن تجعل منّي هذا الفيسلوف الذي كنته، وهذا الفنّان الذي لم أكنه يوماً[28]

(*) ولكنَّه لا يبلغ نهر الإيليسوس الذي لا يظهر له أثرٌ فيه.

(**) إنَّها شخصيّة ابتكرها فاليري وهي شخصيّة تؤمِن بالعِلم وتزهد بالمال وبأباطيل الحياة. ويُقال إنّ فاليري ابتكرها إثر تأثُّره بنصوص مالارميه ورامبو، وعلى أثر اطِّلاعه على علوم جديدةٍ وعلى الرياضيّات. كما يُقال إنَّ فاليري يبدو وكأنَّه يتكلَّم عن نفسه عبر شخصيّة السيّد تيست.

(28) Paul Valéry: "*Eupalinos ou l'architecte*," dans: *Œuvres II*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1960), p. 115.

هو ذا الذي لم يحدث قطّ لسقراط "الآخر"، ونعني به: التأمُّل في غرضٍ صدفويٍّ - أي والحالة هذه، الترسُّبات المتعذِّرة تسميتها والتي يخلّفها البحر على الشاطئ. ومن شأن هذا الغرض أن يُعطي شكلاً ومضموناً لهذه **الحيرة الغريبة**. ومن خلال موضعة مجمَل تفكّر الراحِل الكبير تحت تأثير التوق إلى الماضي واللاّمعكوسيّة، يسترعي فاليري بطريقةٍ غير مباشرةٍ الانتباه إلى وجود نقصٍ أساسيٍّ في النموذج القديم ويتمثَّلُ بنقص **المادّة والجسد**. علماً بأنَّ مثوى الأشخاص خالدي الذِّكر يجعل هذا النقص أشدّ قساوةً. وبالتالي، إنَّ الشَّخص الذي يتحاور مع فيدروس إنَّما هو سقراط الذي تتسلَّط عليه قضيّة الخَلق والجمال؛ إنَّه سقراطٌ مستغرِقٌ في التأمُّل في سُبل البناء والنِّظام والفوضى، أي إنَّه بكلمةٍ واحِدةٍ مستغرِقٌ في تأمُّل **الشِّعر** (poiesis).

إنَّه على حدّ النقيض تماماً مع ذلك الذي يُثقِل كاهِل نيتشه في كتاب **نشأة المأساة** (*La naissance de la tragédie*) فهو الجنيّ السيِّئ الذي يتحدَّث من خلال شِفاه أوريبيد (Euripide) والذي يسعى إلى القضاء على القصيدة المأساويّة اليونانيّة. وإثر إعادة قراءة كتاب **دفاع سقراط** (*L'apologie de Socrate*)، يشير نيتشه فيه إلى هذا النقد الذي يوجِّهه البطل إلى الشُّعراء والفنّانين متَّهِماً إيّاهم بأنَّهم لا يتصرَّفون إلاّ **غريزيّاً**[29] "وانطلاقاً من وجهة النُّظر هذه، يحسَبُ سقراط أنَّه قد عمَدَ إلى إصلاح الوجود: وكأنَّه رائِدُ ثقافةٍ وفنٍّ وعلم أخلاقٍ تختلِف عن كلّ ما سواها، فلقد مضى قُدُماً وسَيماء التعالي والازدراء باديةٌ

= ليس موضوع حيرة سقراط بالموضوع الجديد، فقد نسجت الرومنسيّة الأوروبيّة انطلاقاً منه ذريعةً للتوفيق بين الشِّعر والفلسفة. انظر ص 220 من هذا الكتاب.

(29) Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, trad. par J. Marnold et J. Morland, révisée par J. Le Rider (Paris: Robert Laffont, 1993), p. 82.

عليه، وسط عالم نشعر بشرفٍ عظيم حين نلتقطُ بإجلالٍ أدنى جزءٍ منه" وغير مُكتَفٍ بإتلاف فنّ المأساة، يعمَد أيضاً سقراط الذي يصوِّره نيتشه إلى المطالبة، وفقَ صيغةٍ جديدةٍ، بإخضاع الشِّعر للفلسفة. وتتَّخِذ الحكاية على لسان الحيوانات عند إيسوب (Ésope) و"المُتقنَة للغاية" شكل **الرواية**، حيث: "يتمّ [فيها] إتباع الشِّعر بالفلسفة الجدليّة"[30] ويتحدَّث نيتشه بطبيعة الحال عن الحالة الراهِنة للثقافة. ولكن أسوةً بسقراط الذي صوَّره فاليري، قلّ ما يستنِد سقراطه إلى النموذج التاريخيّ. كما أنّه يُعتبَر بالأحرى بمثابة الظاهرة المرضيّة أكثر منه واقِعاً. وليس موقف نيتشه مُغايِراً حول هذه النقطة. فهو يتناول ثانيةً "إشكاليّة سقراط" في كتاب **أفول الأصنام** (*Le crépuscule des idoles*)، في أواخِر خاتمة مؤلَّفه، مُعيداً التأكيد على واقع أنّه "مع سقراط، يتبدَّل الذوق اليونانيّ" لحساب أخلاقيّةِ المنطق الكليّ القدرة وجماليّته. ونلمس هنا أيضاً عنف الفلسفة.

وأحياناً، لا تتوضح بعض أوضاع الفِكر إلاّ استعادياً. ويكون هذا واقع الحال هنا في حال وافقنا على إيضاح سقراط "المتردِّد" الذي يبرز عبر كتاب **فيدروس** على ضوء بعض القراءات التي تمّ اقتراحها بشأنه في القرنَين التاسع عشر والعشرين. كما يظهَر وكأنَّ فاليري ونيتشه - ولكن يتعيَّن علينا أن نذكر أيضاً كيركيغارد (Kierkegaard) ولاكان (Lacan) وغيرهما - يتَّبِعون كلٌّ على طريقته منحدَراً كان نصّ أفلاطون يُشير إليه، ولكنّه امتنعَ عن اتِّباعه. فهم يستكشِفون ما يُمكننا تسميته **البلاد الخلفيّة** السقراطيّة بالمعنى الطوبوغرافيّ والرَّمزيّ الذي يعطيه إيف بونفوا لهذه العبارة. كما أنّهم يتعلَّقون بكمون صورةٍ ما يُساهِم النوع الحواريّ في نقلها إلينا وكأنّها

(30) المصدر نفسه، ص 85.

كميّةٌ لامتناهيةٌ من التفرُّعات، أي وكأنّها شخصيّةٌ مُكتنفَةٌ بالغموض للغاية، أو كائِنٌ يشتمِل ويختصِر في ذاته على بعضٍ من التناقضاتِ العظيمةِ الشأن التي ستُحبَك حولها الآثار الفنيّة في الغرب. وإنْ أعدنا قراءة النصوص السقراطيّة من هذا المنظور، يُفضي بنا ذلك إجمالاً إلى التأمُّل في ما يُشكِّلنا لا بوصفنا الفِكر الجليّ الخاصّ بنظام معيَّنٍ بقدر ما يُشكِّلنا بوصفنا تشابك أربعة أو خمسة أسئِلة ساهمَ أسلوب نثر أفلاطون في جعلها متواقِفَةً إحداها على الأخرى.

ومن بين هذه الأسئِلة، إليكم السؤال التالي الذي يتفرَّع ما إنْ يتمّ طرحه، ألا وهو: عن أيّ نوعٍ من التداعيات الفِكريّة تنبثِق الفِكرة؟ ويُعطي سقراط في معرض الردّ على هذا السؤال إجابتَين لا يتعمَّق في استكشافِهما بشكلٍ متساوٍ، ألا وهما: عمليّة جَمْع الأفكار والكلمات والأشياء (وهي الفرضيّة الأولى التي يعرِضها على سبيل المثال في أسطورة الأفكار(*) من جهةٍ؛ في حين نجِد من جهةٍ أخرى - وهذه هي الفرضيّة التي نستشفُّها هنا وهناك، ولا سيّما في **التردُّد** الذي نلمسه في كتاب **فيدروس** - ، مجرَّد عمليّة جَمْع رموزِ الكلام فيما بينها. وتُعبِّد هذه الفرضيّة (أي الفرضيّة الثانية) الطريق غير المألوف أمام الفعاليّة الملازِمة للكلمات ولعلوم الاشتقاق وللظواهِر وللأحرف المكتوبة. والحال أنَّ هاتَين الطريقتَين في الإجابة تُفضيان إلى مكانَين لا يمتُّ أحدهما للآخر بصلةٍ، ولا تفرغ إزاءهما الأفلاطونيّة مطلقاً من حسمِ أمرها.

ما تطرحه عمليّة التوفيق بين الأفكار والكلمات والأشياء من جهةٍ، إنّما هو واحديّة الوجود الكامِن خلف المظاهر المتبدِّلة؛

(*) أو نظرية الأفكار (théorie des idées) التي أرسى سقراط أسسها في كتابه *Phédon*.

وثبات النّظام من جهةٍ أخرى، ونعني به: ذلك الذي يأتي إثر الموت ليتفرّس في النّفس من على شرفة الأفكار البَحت. وإنّ هذا النظام الذي يتكشّف، أي مشهد الوَحدة، هو الذي يتوق إليه الفيلسوف. وهو مشهدٌ لا تنقصه الحركة ولكنّ المسألة تكون فيه مسألة حركةٍ مضبوطةٍ وقابلةٍ للتوقّع: إنّها ديناميّة **كونٍ ما**، وتدلُّ هذه الكلمة على تنظيم **العالم** (الموجَّه نحو الوَحدة، مثلما يزعَم علم الاشتقاق). وينجُم الانشغال الفلسفيّ عن هذا الحَدْس بوجود نظامٍ للأشياء يتجاوز مسألة برقشتها، ويكون من المهمّ إبرازه في اللُّغة. وتستوجِب عمليّةُ تسميةٍ من هذا القبيل وجود أداةٍ تكون ثابتةً بقدر الغرض الذي تطمَح إلى تسميته، ونقصد بها: اللُّغة التي تكون فيها الكلمات نفسها، من حيثُ تكوينها الدلاليّ، ضامِنةً لوجود حيّزٍ معيَّنٍ من الثبات. ولذلك، تُعدُّ عمليّة إصلاح معجم المفردات، بالنّسبة إلى أفلاطون، وستبقى كذلك دائِماً بالنّسبة إلى الفلسفة، مسألةً ملحّةً من الدرجة الأولى.

فالمسألة مسألة إصلاح، ويعني ذلك في الواقع أنّ اللُّغة لا تُقدِّم على الفور أيّ ضمانةٍ من هذا النّسق. وبالفعل، لقد برهنَ سقراط في الجزء الثاني من كتاب **كراتيل** (*Cratyle*) أنّه من الجائِز أنّ الكلمات قد استُنبِطَت بشكلٍ اعتباطيٍّ، من دون أن يربِطها أدنى رابطٍ بالأشياء التي تُشير إليها: "ففي الواقع، ما من شيءٍ يدعو إلى الغرابة في واقع أن يكون مُبتكرُ الكلماتِ قد ارتكبَ خطأً منذ البداية وأنّه منذ ذلك الوقت عمدَ بقوّةِ الشيء المَقضي به إلى تكييف الأسماء الأخرى مع خطئه وأرغمها على التطابق مع بعضها البعض"[31]. بيد أنّ هذا التطابق يتّصِف بطابعٍ مؤسِّسٍ، إذ إنّه يربِط بين مصطلحَين متقاربَين،

(31) Platon, *Cratyle*, 436c.

ويخلِقُ شبكاتٍ من الدلالات. وهنا بالضَّبط تتدخَّل فاعليّة اللُّغة - وهذا هو المجال الثاني الذي يُجابهه الفِكر الأفلاطونيّ.

تركن مثل هذه الفاعليّة في الواقع إلى وَحدة الحرف أو الظاهرة. ونرى هنا سقراط يُفسِّر، أو بالأحرى يُبرِّر بطريقةٍ معيَّنةٍ، ما كان يُسبِّب ذهوله في كتاب **فيدروس**. فمع حرف "الراء" "r"، كما يقول، "ظنَّ مؤلِّف الأسماء أنَّه عثرَ على أداةٍ جيِّدةٍ للتعبير عن الحركة ولمطابقة تلك الأسماء مع مفهوم الحركيّة؛ وهو على أيّ حالٍ غالباً ما يستخدمه لتلك الغاية. فهو يلجأ بادئ ذي بدءٍ، في كلماتٍ من مثل (Rhein couler)، أي جَرى و (Rhoè courant) أي تيّار، إلى استخدام هذا الحرف لمحاكاة الحركيّة"[32] ونتذكَّر الملاحظة التي أبداها فيدروس، ومفادها: (eurhoia tis se eilèphèn)، والتي أصبحَ بإمكاننا أن نترجِمها الآن، كالآتي: "ها إنَّ تيّاراً ما يجرِفكَ" فالاهتمام الذي يوليه كلّ من سقراط (في كتاب **كراتيل**) وفيدروس (في كتاب **فيدروس**) للدلاليّة ليس وليد الصُّدفة، بل مردُّه بالضَّبط إلى أنَّه، إزاء ثبات الكائِن، ينشأ تشابهٌ هنا بين حركة العالم وتحرُّك الكلمات - وهو تشابهٌ يدلُّ عليه **الانسياب** (eurhoia). وإنَّ سقراط، مُبقياً أنظاره معلَّقةً على جريان مياه نهر الإيليسوس، يستذكِر هوميروس[33] (Homère) وهيراقليطس[34] (Héraclite)؛ فضلاً عن الأشخاص كلّهم، من علماء وشعراء، الذين

---

(32) المصدر نفسه، 426e.

(33) ويشرَح ما يقوله في كتاب *Théétète*، كالآتي: "حين يقول: "أيُّها المحيط الذي تنبثِق منه الآلهة وتيتيس (Téthys) والدتهم"، فهو يؤكِّد أنَّ الأشياء كلّها تنبثِق عن التدفُّق وعن الحركة" (نقلاً عن Platon, *Théétète*, 152e).

(34) والذي تمّ ذكره في كتاب *Cratyle* وكتاب *Théétète* وكتاب *République* في الوقت نفسه بصفته ممثِّل فرضيّة التحرُّكيّة المُطلقة ("إنَّ كلّ ما يكون موجوداً يذهب أدراج الرِّياح ولا شيء يدوم، وبالتالي إنَّ الدافع والمبدأ الذي يوجِّه العالم إنَّما هو ما يجعله في حركةٍ دائِمةٍ"، نقلاً عن Platon, *Cratyle*, 402b).

يعتبِرون "أنَّ الأشياء تكون في حركةٍ دائمةٍ أسوةً بأمواج البحر"[35] وحين يصطدم فجأةً بمجانسةٍ صوتيّةٍ مصدرها الأصوات المائيّة، يُدرِك على الفور التلميح القاضي بوجود تصوُّرٍ حول **اللّوغوس** لا يركن إلى حدس الكائِن، بل يركن على العكس إلى إدراك الحركات الكونيّة إدراكاً حسيّاً. كما أنّه يفهم في الوقت نفسه أنَّ هذا الإدراك الحسيّ يكون متاحاً له مباشرةً بواسطة اهتزاز الكلمات نفسها **نقوى بالحبّ** - (errômênôs rhôstheisa) . . **القـوّة** (rhômès). **الـحـبّ** (erôs) وأنّه، في حال تبنّينا منطقه كامِلاً، يكون لذلك تبِعاتٌ مشؤومة على ثبات **اللّوغوس** الذي يُصابُ هكذا بنوعٍ من النِسبويّة المعمَّمة. ويتعيَّن علينا بلا ريب أن نتنبّه أيضاً، في إطار هذه الأسبقيّة الممنوحة للإدراكات الحسيّة الجسديّة، إلى وجود خطرٍ أكثر فداحةً بعد يتمثَّلُ بانحلال المشروع الروحانيّ الكبير الذي يجرِفه الفِكر الأفلاطونيّ في حماسه. بحيثُ أنَّ سقراط يُساهِم، من خلال تحويل انتباهه عن الفرضيّة المطروحة هكذا أمامه، والقاضية بأنَّ مبدأ ديناميكيّاً واحِداً يُحرِّك العالم واللُّغة، في وَضع هذه الفرضيّة في حالةٍ تناظريّةٍ مع تلك التي يعتمِدها. إذ إنّه يعمَد، من خلال إحجامه عن التبصُّر في **شيطان التماثل** الخاصّ به، بحسب العبارة التي يستخدمها مالارميه، إلى ترفيعه غيابيّاً إلى مرتبة **اللّوغوس** الشّعريّ.

يُعنى هذا **اللّوغوس** بعمليّات نقل المعنى وتبدُّلاته، أي بمجازيّة اللُّغة وتشاركيّتها. وهو يقوم على مبدأ "كلّ ما يتشابه يتَّحِد"، وعلى التماثل و**علم التقريب**[36] وكان لا بدّ في الواقع من أن ننتظِر ظهور

---

(35) Platon, *Théétète*, 160d.

(36) وبشأن هذه الكلمة، سأجيز لنفسي أن أحيل إلى البحث الذي أجريته والذي يحمل عنوان *Poète, moeurs et confins*، انظر: Christian Doumet, *Poète, moeurs et confins* (Seyssel: Champ Vallon, 2004), pp. 82-84.

القصيدة النثريّة الشهيرة بقلم مالارميه والتي تحمِل عنوان[37] **شيطان التماثل** (Le démon de l'analogie)، لكي نقيِّم حجم القوّة المُلازِمة لحالات منطقٍ من هذا القبيل، ولكي نتبيَّن ما يُمكن لجملةٍ معيَّنةٍ أن تحتويه من إيضاحاتٍ بشأن العالم. والمغزى المجازيّ الذي ينطوي عليه نصّ مالارميه واضحٌ وضوح الشَّمس. فهو يتناول موضوع رجلٍ يزعم أنَّ "انطباعاً خاصّاً بوجود جناحٍ ينزلِقُ على أوتار أداةٍ موسيقيّةٍ"[38] يراوده وهو يخرج من منزله. وسريعاً جدّاً، يتَّخِذ هذا الإحساس شكلَ الجملة التي سيسعى التأمُّل برمَّته الذي يليها إلى إيضاح لغزها، ومفادها: **مات ما قبل الأخير** (La pénultième est morte). وهي جملةٌ تمّ ترتيبها بحيثُ تُظهِر حذفاً داخليّاً فيها نهايةَ بيتِ شعرٍ وبدايةَ آخر. وينتهي تسكُّع البطل أمام واجِهةِ عوّادٍ حيثُ يعثر في الواقع على "أدواتٍ موسيقيّةٍ قديمةٍ مُعلَّقةٍ على الحائِط"، ويجد على الأرض "أجنحةً مخبّأةً في الظلّ تعودُ لطيورٍ قديمةٍ"[39] فيضعه تحقُّق الحَدس الأوَّل في حالةٍ من الارتباك، ممّا يدفعه إلى الإدلاء بالقول التالي: "سأتوارى، أنا غريبُ الأطوار، الشَّخصُ المحكوم عليه بأن يحدَّ على الأرجح على موت ما قبل الأخير المتعذِّر شرحه"

> غريب الأطوار (Bizarre)... إنَّها كلمةٌ تُذكِّرنا ضرورةً بالكاتب بو (Poe) وبقصَّته القصيرة التي تحمِل عنوان **ملاك الغرابة** (Ange du bizarre)؛ زِد على أنَّ مالارميه يستخدِم هذه

---

(37) أو تلك الصَّفحة الشهيرة المأخوذة عن بروتون (Breton) في أوَّل كتاب *Manifeste du surréalisme*، التي تروي ابتكار الكتابة الأوتوماتيكية، من خلال عبارة: "ثمّة رجل قطعته النافذة إلى جزئَين".

(38) Stéphane Mallarmé: "Le démon de l'analogie," dans: *Œuvres complètes* I, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1998), p. 416.

(39) المصدر نفسه، ص 418.

الكلمة في السطر الأوّل من ترجمته للقصيدة التي تحمل عنوان **الغراب**[40] (Corbeau) والتي يُمكنها أن تصوّر أيضاً مفهوم **الأمر الغريب** (odd) في كتاب **الغرائب** (*Histoires extraordinaires*). ويستذكِر مالارميه بو في روايته الفَوطبيعيّة التي يروي فيها أحد "**الحوادِث الغريبة** التي تُحيِّر باستمرارٍ المتشكِّكين"[41] إنَّه يُفكِّر في بو، وعبر بو ربَّما، في ما يدين به هذا الأخير للأفلاطونيّة[42] وفي الواقع، تستنِد **الغرابة** موضوع البحث إلى عمليّةِ تحويلٍ مزدوجةٍ تعمَد أوّلاً إلى تحويل الإحساس المنطلق إلى جملةٍ، ومن ثمّ إلى حقيقةٍ مرئيّةٍ. وبتعبيرٍ آخر، يتوضَّح الإبهام الإدراكيّ الحسيّ على مرحلتَين، كالآتي: من خلال الولوج إلى التسمية أوّلاً، ومن ثمّ من خلال الولوج إلى الرؤية. وبين الاثنَين، يُصار إلى اتِّخاذِ قرارٍ جوهريٍّ، وقابلٍ للانفصال مع ذلك، ويكون من شأنه أن يربِط بشكلٍ شبه مباشرٍ هذا النصّ بِ "التردُّد" السقراطيّ. فيقول مالارميه: "بعد أن وصلَ بي الأمر إلى الإرهاق، قرَّرتُ أن أترك الكلمات التي تتَّصِف بطابعٍ مُعتمٍ تهيمُ على شفتَيَّ" وتبدو عبارة **أن نترك الكلمات تهيم على الشَّفتَين**، بمثابة الردّ على السؤال التالي: "أوَلا يبدو لك أنَّ إلهاً يُهبِط عليّ الإلهام" ويتجلّى ذلك في إيثار هذه الطريقة القاضية بإطلاقِ العنان للُّغة وحدها. والحال أنَّ هذا القرار هو الذي يؤدّي صراحةً، في حركةٍ فيها شيء من السِّحر الصّرف، إلى التجسُّد الذي نصِفُه بالفَوْطبيعيّ. ولا يسعنا

---

(40) "ذات مرّةٍ، في ليلةٍ كئيبةٍ، بينما كنتُ أتوقَّف مطوَّلاً، وأنا وَهِنٌ وتَعِبٌ، لأتصفح عدَّة مجلَّداتٍ معرفةٍ فريدةٍ وغريبةٍ سقطتُ في غياهِب النسيان".

(41) Edgar Poe, *L'ange du bizarre*, trad. par C. Baudelaire (Paris: Flammarion, 1986), p. 140.

(42) Marc Eigeldinger, *Le platonisme de baudelaire* (Neuchâtel: À la Baconnière, 1951), pp. 15-17 et pp. 115-116.

أن نفسّر مثل هذه الفاعلية المنسوبة فجأةً إلى اللُّغة إلاّ من خلال اللُّجوء إلى الذاكرة.

يُشدِّد مالارميه في الواقع على أقدميّة الأغراض الموحى بها، إذ: إنَّ المتسكِّع سلكَ **غريزيّاً** طريق تجّار الأشياء القديمة؛ فضلاً عن أنَّ الآلات الموسيقيّة التي عثرَ عليها في الواجِهة هي آلاتٌ عتيقةٌ وطيور غابِرةٌ. فكلّ شيءٍ يحمِلنا على الاعتقاد بأنَّه من الجائِز أن يكون قد سبقَ لهذا العرض الموجَز المتنافِر أن تكشَّفَ أمام ناظرَيّ المتنزِّه؛ وبأنَّه يُمثِّل حتّى رغبةً فيها شيء من التشبُّه بالقديم؛ وبأنَّ **الغريزة** التي تؤدِّي إلى التسكُّع ليست على الأرجح سوى الذكرى، في حين لا يكون الإحساس الابتدائيّ سوى تذكُّرٍ مُبهَم. ويُشكِّل ذلك التفسيرَ "الفَوطبيعيّ" بالحدّ الأدنى بالمعنى الذي يستنِد فيه إلى أمرٍ فَوطبيعيّ يفتقِر إلى الماورائيّة. فالمتسكِّع الذي يتحدَّث عنه مالارميه يتصوَّر أنَّه يعثر على الأشياء في العالم، ولكنَّه في الحقيقة لا يعثر عليها إلاّ في ذاكرته، ممّا يعني أنَّها محفورةٌ قبلاً في ذاكرته بوصفها أنماطاً عن ما يُدلي به المقتطف الشِّعريّ. وفي هذا الصدد، إنَّ التحليل الذي يتناول الدالّ (أي كلمة **باطِل** (nul)) التي نرصِدها داخل الكلمة الفرنسيّة **ما قبل الأخير** (pénultième)) يكون مُستمدّاً في الوقت نفسه من "علوم الاشتقاق" التي نقع عليها في كتاب **كراتيل** ومن التداعيات الذِّهنيّة الحرّة التي يستكشِف فرويد غناها انطلاقاً من كتاب **دراسات حول الهيستيريا** (*Études sur l'hystérie*). وبدوره أيضاً، يُعيد هذا التحليل اكتشاف سبيل الترقّي لبلوغ معنى واحِدٍ، ولكن من دون أن يستطيع الادِّعاء بالقدرة على إيضاح القول بشكلٍ كامِلٍ، لعدم تجلّي **المعنى** الواحِد بثباتِ مُفارِقٍ(*) يكون بمثابة الضامِن له. وتخلِق هذه

(*) وَصفٌ يُطلَق للدلالة على سموّ اللّه على المخلوقات ومفارَقته لها استعمله كَنْت =

الترميزيّة(*) غير المكتمِلة أو المبنيّة على الإحراج الفلسفيّ(**) رابطاً بين مشروعَين تاريخيَّين يتَّفِقان على تعريف الذاكرة بوصفها عمليّة تجريد المكان والزّمان.

تتَّخِذ قصيدة مالارميه النثرية مظهر الرواية التي تتمحور حول الحلم، حيثُ إنَّنا نجِد فيها: مواراة إمكانات الحدوث الماديّة وعمليّة نزع الطابع الإنسانيّ وانبثاق الحوادِث الفَوطبيعيّة... فهي تموضعنا في عالم يتَّصِف بطابع حُلميٍّ بوضوح خصوصاً وأنَّها لا تلامِس الابتذال. فأسوَةً بالحُلم، تُجيز لنا هذه الرِّواية أن نُميِّز داخلها الجانِب الكامِن في الأمر الظاهِر. وتتعلَّق المسألة بحلٍّ لغزٍ "ألسنيٍّ لغويٍّ"، إذ: يكشِفُ الجانِب البيِّن في النصّ الترقّي العسير لهذا الجهد المبذول للتأويل. بيد أنَّه على المستوى الكامِن، يختَبر الشَّخص، من دون أن يسعى إلى ذلك، تذبذب المكان والزمان: فتسكُّعه يُعيده في الخاتِمة إلى جملةِ الابتداء المُبهمَة؛ كما أنَّ عمليّة الكَشف عن الواجِهة من شأنها أن تُنضِّد السَّلفيّ والخُلفيّ في زمانيّةٍ تتأرجح بين النسيان والتذكُّر(43) فأسوةً بالعبد المُعتَق في كهف أفلاطون، تقوم الشَّخصية التي تحدَّث عنها مالارميه بالتعاقُب باختبار الغرض الحقيقيّ وظلِّه المُسقَط في اللُّغة. غير أنَّ هذا التعاقُب يكون بمثابة الطُّعم أيضاً، إذ تُشكِّل هاتَين اللَّحظتَين، أو هذَين المكانَين، إحداهما امتداداً للأخرى، أو أحدهما امتداداً للآخر. كما أنَّهما تنتميان أو ينتميان إلى

بمعنى السموّ من حيثُ الوجود ومن حيثُ المعرفة حين تطلق الصور الفكرية إلى ما بعد التجربة.

(*) إنَّها نظرية في تأويل الإشارات على أنَّها عناصرّ رمزيّةٌ معبِّرةٌ عن حضارةٍ.

(**) أي وَضع رأيَين متعارِضَين لكلٍّ منهما حجَّته في الجواب عن مسألةٍ بعينها.

(43) إنَّها معايناتٌ مماثلةٌ لتلك التي يُمكننا رصدها لدى قراءة أسطورة الكهف في الكُتيِّب الثاني من كتاب - *République* وهي رواية أخرى تُحاكي الحلم.

الحيِّز المكاني نفسه وإلى المدّة الزمنيّة نفسها. والحال أنَّ ما يكشِف النِّقاب عنه مالارميه قبل بروست بمدَّةٍ وجيزةٍ، وقبل برغسون بمدَّةٍ وجيزةٍ، هو أنَّ هذا التواقت وهذه الطوبولوجيا اللاكميّة ينعكِسان في اللُّغة؛ وأنَّ الكلمات، من خلال تشارُكيّتها ومن خلال مجازيّتها، تُمثِّل المكان الوحيد الذي يُقدَّر لنا فيه أن نعرفَ حقيقة هذه الطرق المُختصَرة.

وإنْ شئنا أن نوضح، على ضوء هذه القراءة الخاطِفة لكتاب **شيطان التماثُل**، الجُمَيلات التي أدلى بها دريدا والتي يُحافِظ مالارميه بموجبها على **المحاكاة** "بعيداً عن التأويل **الأفلاطونيّ** أو الميتافيزيقيّ الذي يفترِض ضِمناً أنَّه في مكانٍ ما يُصار إلى محاكاةِ كينونةٍ كانت موجودةً"[44]، نولي في هذا الصدد الاهتمام كلّه لطريقةٍ معيَّنةٍ يعتمِدها مالارميه وتقضي بأن يدع الكلمات تأتي، وبأن يدعها تهيم، كما يقول، أو تتَّحِد أو تجتمِع، إلى حدٍّ جعلها تُحدِث بالفعل مظهرها الخدّاع من خلال هذه الوساطة المعمَّمة التي تُبرِزها كلمة مكان[45] (milieu) التي استخدمناها أعلاه.

فلنراجِع إذاً باختصارٍ ما سبقَ لنا أن استعرضناه آنِفاً. "فبين أفلاطون ومالارميه، كما يؤكِّد دريدا، جرت أحداث حكايةٍ ما. وشكَّلت هذه الحكاية أيضاً حكاية تاريخ الأدب"[46] ونعلِّق على

---

(44) Jacques Derrida, *La dissémination* (Paris: Seuil, 1972), p. 255.

(45) يقول دريدا أيضاً بشأن المحاكاة عند مالارميه، ما يلي: غموض بين الحاضر واللاّحاضر، مع الاستواءات كلّها التي يوصي بها بين سلاسل الأضداد كلّها (إدراك حسيّ/ لاإدراك حسيّ وذكرى/ صورة وذكرى/ رغبة... إلخ). ويُحدِث تأثير المكان (effet de milieu) (المكان بوصفه عنصراً يشمّل المصطلحَين في آنٍ: مكان وَسط يقع بين مصطلحَين). وهي عمليّةٌ من شأنها أن تُلقي "في آنٍ" الغموض بين الأضداد وأن تقع بين الأضداد" (نقلاً عن Derrida, Ibid., p. 261).

(46) المصدر نفسه، ص 225.

كلمة **أيضاً** هذه أهميّةً كبرى. فالمغزى الذي نستنتِجه منها هو أنَّ هذه الحكاية لم تُشكِّل حكاية تاريخ الأفكار أو تاريخ الفلسفة والسياسة وحسب، بل إنَّها تصوِّر لنا علاوةً على ذلك هذا الحدَث (أو بالأحرى هذا الانبثاق)، ونعني به: الأدب. ولكنَّ المعلوم أنَّ مالارميه كان يفهمُ هذه الكلمة، استناداً إلى مصدرها الاشتقاقيّ والمادّي، بوصفها عمليّة تنسيق الأحرف، أي برنامج المؤلِّف والذي يُفترَض به أن يُفضي إلى بلوغ القصيدة. وتنطوي هذه الحكاية على ثلاثة تغيُّراتٍ كاملةٍ جوهريّةٍ.

أوَّلاً، تُطالِعنا بين كتابَي **فيدروس** و**رمية نرد** (*Coup de dés*) عمليّةَ إبدالِ الأفكار الصِّرف التي يُصار إلى التأمُّل فيها **هناك** في الجانب الآخر بـِ "المفاهيم" المُعبَّر عنها **هنا** في الحياة الدنيا "بواسِطة أساليبَ ووسائِلَ نموذجيّةٍ وساميةٍ"، وهي الأساليب التي تلجأ القصيدة إلى استخدامها. فما هي المسافة الفاصلة بين هناك وهنا؟ إنَّها على الأرجح المسافة الفاصِلة بين الموت المعروف الذي يلوح في أفقه فِكر سقراط وصولاً إلى استكماله على الطريقة الخاصّة بالكلمات الختاميّة في كتاب **دِفاع سقراط**[47] أمّا المفاهيم التي تحدَّث عنها مالارميه، فهي تسطعُ هنا في الحياة الدنيا. ويُشكِّل المؤلَّف بمفهومه الواسِع، وباعتباره الضامِن البنيويّ لها من خلال تشظّيه بالذات والتحوُّلات التي يُتيح لها المجال، أداةً لانهائيّةً توجَّه هنا في هذه الحياة الدنيا نفسها، وضمن النطاق الاجتماعيّ، ضدّ الاستنفاد والموت[48]

---

(47) "لقد أزِفت ساعة الفراق، أنا لأموت وأنتم لتحيوا. ولكن مَن منّا حَظي بالنصيب الأفضل، لا أحد يعرِف إلاّ اللّه" (نقلاً عن Platon, *Apologie de Socrate*, 42a).

(48) انظر: Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé* (Paris: Seuil, 1961), pp. 568sq.

ومن ثمَّ، نقع بالتَّبعة على عمليّة استنباط الشَّخص الفاعل، وهكذا: لا يُستخدَم بعد الآن **الضمير المجهول** (on) غير المتميِّز بين الأرواح الترحُّليّة أو عبيد الكهف، بل بالأحرى عمليّة ابتكار إرادةٍ مُبدِعَةٍ، تُسمَّى **شاعر**، وتكون موروثةً في جزءٍ منها عن الرومنسيّة، ولكنَّها تُصبح من الآن فصاعِداً مدرِكةً لإمكاناتها وللوسائِل المتاحة أمامها. ويحلّ محلّ فتنة **الشيطان** (daïmôn) الوامِضة وَعيٌ لا يكون جليّاً على الفور، ولكنَّه يُستجلى بلا كللٍ. ولم تفرِض مطلقاً مسألتا ضرورة وإمكانيّة إنشاء **مذهبٍ شعريٍّ** للفِكر نفسهما بهذا القدر إلاّ مع مالارميه ومن ثمّ مع فاليري.

وأخيراً، تُطالِعنا مع بودلير عمليّة تجسيد هذا الوعي في إطار عملٍ ما. وتُستخدَم كلمة **عمل** هنا بمعنى الجهد الذي يبذله جسدٌ معذَّبٌ ("لن أعرِف طعم النوم بعد الآن"، كما يقول مالارميه)؛ ولكنَّ كلمة **عمل** تُستخدَم أيضاً بوصفها تدلُّ على مشاركةٍ في عالم الإنتاج الخطابيّ، أي بوصفها إسهاماً في التأليف الجماعيّ مثلما يذكِّر به مالارميه في سياق تأمُّله في كتاب **نزاع** (*Conflit*).

إنَّها حكايةٌ يطول شرحها في الواقع.

الملحق 2

لمَ يتحرَّز فاليري من الفلاسفة

"إنَّ كلَّ موقفٍ نتصوَّره اليوم على أنَّه موقِفُ "خَلقٍ فني"، كما يؤكِّد هايدغر، كان يُعدُّ **قصيدةً** (poiein) بالنِّسبة إلى اليونانيِّين. فأن نُشعِرن يعني أن ننظمَ الشِّعر بالمعنى الجزيل لهذا المصطلح. [...] وأنْ "**ننظمَ قصيدةً**" (poiein) يعني أن نحمِلَ وأن ننقلَ ما يكون "قائِماً" أصلاً، ولكن على أن يبرز، من خلال هذا النَّقل، وكأنَّه يُصوِّر ما كان عليه سابقاً"[1]

ثمّة **خلقٌ** (poiein) (أي **طريقة عمل**، أو **مهارة**) خاصٌّ بالفلسفة، ويتلخَّص كالآتي: أن نفلسِف يعني أيضاً "أن نحملَ وأن ننقل ما يكون "قائِماً" أصلاً" بغية إظهاره. فما هو قوام هذا الخَلق؟ وما الذي يُميِّزه عن **الخلق** (poiein) الشِّعريّ؟

أن نرصد **طريقة عمل** الفيلسوف؛ أن نطرح الأسئِلة حول أصول

---

(1) Martin Heidegger: "Introduction à la philosophie. Penser et poétiser," dans: *Achèvement de la métaphysique et poésie*, trad. par A. Froidecourt (Paris: Gallimard, 2005), p. 127.

عمله وأساليبه (وتكلُّفه)، أسوةً بما نقوم به مع الرسّام أو الشّاعر أو الموسيقيّ؛ وأن نُقوّمَ هكذا ملاءمته التقنية وفاعليته (كما نفعل حين يتعلّق الأمر ببرهنةٍ رياضيّةٍ) ليس لجهة صحّتها بقدر ما هو لجهة لباقتها؛ وأن نقوّم جمال تصوُّراته؛ أي باختصارٍ، أن نلقي نظرةً جماليّةً على الفلسفة، ليس لجهة الخطاب الذي تلجأ إليه (علماً بأنَّ بعض الفلاسفة يكتبون أفضل من سواهم) بقدر ما هو لجهة معاينة أسلوبها الخاصّ؛ وعلى الطريقة التي يتكوَّن فيها الخطاب على المستوى الفلسفيّ: وممّا لا ريب فيه أنَّ مثل هذه الأفعال تُمثّل طريقةً موجودةً للنَّظر في الأمور. ولكن قلّةٌ من الأشخاص، سواء كانوا فلاسِفة أم لا، يعمَدون إلى إلقاء مثل هذه النظرة على العمل (أو على عملهم) الأدبيّ. ويتطرَّق فتغنشتاين مراراً وتكراراً إلى مسألة **أسلوب** الفلسفة[2] أمّا بيغي، فيُشدِّد على **الكيفيّة** التي يعمَل بموجبها الفِكر؟ في حين يؤكِّد فرويد، في معرض حديثه عن سبينوزا، أنّه ابتكرَ فرضيّاته انطلاقاً من "المناخ الذي خلقه" وليس انطلاقاً من دراسة عمله الأدبيّ. ووحده فاليري، ربَّما، يجعل من هذا النَّسق من النَّظر في طريقة العمل العقليّة الموضوع الأكثر ثباتاً في فِكره الخاصّ. فشخصيّة السيِّد تيست (Monsieur Teste) هي الصورة المعكوسة للفيلسوف بمعنى أنّها تعيش عيشة الشَّخص الذي يُشاهد نفسه يعيش[3]

يندرج فاليري أيضاً في عداد المفكّرين الذين يؤمِنون بطريقة العمل، حيثُ إنّه يؤكِّد ما يلي: "تُشكِّل طريقة العمل "المعرفة"

---

(2) Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, trad. par J. Fauve (Paris: Gallimard, 1971), p. 65,

وأيضاً: Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, trad. par G. Granel (Paris: Flammarion, 2002), pp. 72-73.

(3) Paul Valéry, *Cahiers I*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1973), p. 99.

الوحيدة"[4] وفي معرض الردّ على السؤال الذي يتمحور حول معرفة السبب الذي يجعل من الصَّعب على الفلاسِفة بشكلٍ عامٍّ الولوج إلى أسلوبهم الفلسفيّ الخاصّ، يُجيبُ بأنَّ ذلك مردّه إلى نسيانهم طريقة العمل. ففي خضمّ استخدام اللُّغة، لا يُمكن للفيلسوف على الإطلاق أن يتفحَّص اللُّغة التي يستعملها: فليس هذا غرضه. أو بالأحرى، إنَّ غرضه لا يكون له وجودٌ ولا أساسٌ ولا قوامٌ إلاّ شرط أن يُصار إلى نسيان وضعه الكلاميّ الصميميّ، أي طريقة عمله الخطابيّة، إذ: "تركن الفلسفة برمَّتها على نسيان الأمر التالي والقاضي: بأنَّ الكلمات تكون اصطلاحيّةً، وبأنَّ السواد الأعظم منها يكون بمثابة الاتّفاقات المنسيّة، أي الضمنيّة"[5]

ومن خلال النُّطق بهذا الحكم، يرسِم فاليري ضمنيّاً خطوط فرضيّةٍ أو مشروعٍ للفلسفة. ويُجسِّد نوعان من "الأغراض في سياق عمل فاليري الأدَبيّ هذا المشروع. وتطالعنا أوَّلاً شخصيّاتٌ متخيَّلةٌ، على غرار شخصيّتَي السيِّد تيست (Monsieur Teste) وليونارد دافنشي (Léonard de Vinci) حيثُ تُبرز خاتمة كتاب **مَدخَل**[6] (*L'introduction*) برمَّتها صورةَ شخصٍ نرى أنَّ "دوام الانشغال باللَّوحة الفنيّة المرسومة" يقوم لديه مقام الفلسفة). وتطالعنا من جهةٍ ثانيةٍ، شخصيّاتٌ مفضَّلةٌ لا يكلُّ فاليري من العودة إليها، علماً بأنَّها تتميَّز بخاصيّةِ **أنَّها تُظهِر ما تقوم به وأنَّها تُصرِّح بما تفعله**، على غرار

---

(4) المصدر نفسه، ص580.

(5) المصدر نفسه، ص671. انظر بشأن هذه المسائِل: Jean-Michel Rey, *Paul Valéry, l'aventure d'une oeuvre* (Paris: Seuil, 1991), pp. 115 sq.

(6) تمّ استخدام كلمة مَدخَل (Introduction) من باب الاختصار للدلالة على الكتاب الذي ألّفه بول فاليري والذي يحمل عنوان *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci.*

بودلير ومالارميه وبو[7]. وما يربط هذه "الأغراض" إنّما هو الاهتمام المشترك الذي توليه إلى أصولِ عمليّة خلق ـ إنتاج فنيٍّ؛ فضلاً عن الفِكرة القاضية بأنَّ الإنتاج الفنيّ أيّاً يكن لا يكون في المحصّلة سوى فعلِ خلقٍ متواصلٍ، أي عمليّةِ صيرورةِ - إنتاجٍ فنيٍّ. وباختصارٍ، يؤكّد فاليري أنَّ الإنتاج الفنيّ، سواء كان شعريّاً أو فلسفيّاً، يكون غير ناجزٍ. ولو قُدِّر له أن يكون ناجزاً، فسيستنفِدُ الفنّانون موارده ويتغلّبون على عذاباته. ولكن لا تجري الأمور على هذا المنوال، لأنّه من صميم قوانين إنتاج الأعمال الفنيّة أن ننخرط في الحياة نفسها، أي في ما يُسمّيه فاليري الحِياوة (Bios)، أي بتعبيرٍ آخر **الأمر اللّامتناهي**. ومن هذا المنظور، لا تملكُ الأفكار وضعاً مُغايراً عن وضع القصائِد، باعتبار أنَّ فعلَيّ "**فكّر**" (penser) و**أنتجَ عملاً أدبيّاً** (oeuvrer) يكونان متقارِبَين جدّاً من حيثُ المعنى بالنّسبة إلى فاليري، لو تفكّرنا في هذا المزيج المعقّد المؤلّف من الأفكار الصّباحيّة التي تتّخِذ شكلاً في كتاب **المذكّرات** (*Cahiers*)، كالآتي: "تُعزى منافع الفِكر إلى الطابع غير الناجِز الذي تتّصِف به **تمثيلاتنا** الذهنيّة. وهذا ما يُشكّل درجة الحريّة التي بفضلها يتغيّر شكل الأفكار وتتّحِد وتتعاوض وتؤلّف هكذا هذه اللُّعبة المرِنة بشكلٍ مُذهلٍ والتي تنفصِل عن الانطباع الخارجيّ وتتعارض معه وتعود إليه، ومن ثمّ تبتعِدُ عنه في غاباتِ مكتسباتنا - لتعود وتركّز عليه عبر عمليّاتٍ متنوّعةٍ - وتُحرّك طاقاتٍ عضويّةٍ..."

والخلاصة، أنَّ الأشكال المُنجزَة، في النّظام الشّعريّ كما في نظام الفِكر، تعمل بوصفها أشكالاً خياليّةً مثاليّةً، من حيثُ قدرتها المُجيِّشة وقدرتها **المُحفِّزة**. ولأنّها بالضبط تتأخّر للغاية في الظّهور، فهي تمتلك قوّةَ جذب نافِذةً للغاية.

(7) Rey, Ibid., p. 117.

أن نحلُمَ

(ديكارت، أوزون)

آه! حقاً بمَ يحلم الفلاسفة؟

غاستون باشلارد (Gaston Bachelard)

لا تكمن الصعوبة الحقيقيّة في عمليّة تفسير الأحلام، بل في عمليّة دمجها في حيواتنا بحيثُ تؤلّف حكايةً شخصيّةً. ومن المفروض إذاً أن يعني الفعل **فسَّر** ما يلي: أن نعطي معنى نهاريّاً لسيرورةٍ ليليّة؛ ويعني ذلك بتعبيرٍ آخر، أن نسقِط في وضوح النَّهار ما يُخفى عليه من حيثُ طبيعته.

وكانت هذه العمليّة لتكون مشروعةً لو كان التمييز بين ما هو نهاريّ وما هو ليليّ لا يُتيح مجالاً لأدنى شكٍّ. بيد أنَّ عدّة حالاتٍ ذات طابعٍ مُلتبِسٍ تبرز بين هذَين المفهومَين، ونذكر منها على سبيل المثال الغَسق والسَّحَر والنهار الغائِم والنَّهار المُعتِم و"اللَّيالي التي تكون أكثر وضوحاً من أيّامنا"، تأتي لتشوّش الأفكار. ويقتضي علينا بخاصَّةٍ أن نتيقَّن من أنَّ الحلم يبقى رمزاً للحياة اللَّيليّة. والحال أنّه من شأن عدّة حالاتٍ من الأحلام النَّهاريّة أو أحلام اليقظة، بالإضافة

إلى عدَّة إعداداتٍ(*) ذهنيّة تكون مُعدَّةً "كما في الحلم"، بحسب العبارة الشائِعة، أن تُعلِمنا بأنَّ النشاط الحلميّ يستطيع أن يستحوِذ على طبقات حياتنا العقليّة كلّها؛ وبأنَّ نَفَساً من هذا القبيل يكون قادِراً على تغطية الفِكر الأصفى ظاهريّاً؛ وأخيراً، بأنَّ إدراكنا العقليّ برمَّته يستطيع، من وجهة نظرٍ معيَّنةٍ، أن يُشكِّل بحقٍّ موضوع نوعٍ من تفسيرٍ **للأحلام** (Traumdeutung). وإذاً، كيف ندَّعي بعد أنّنا نَلقي الضوء على ما لا يُضاء في أحسنِ الأحوال إلاّ بنورٍ خافتٍ؟ ولِمَ نعلّقُ أهميّةً على مسألة إيضاح نصف إنتاجِنا الخياليّ فقط، في حين يقتضي علينا أن نفسّره بمجمله؟ ومن هنا تنبثِق إلحاحيّة أن نُعيدَ وضع هذه الإعدادات الذهنيّة في سياقِ منظومةٍ عضويّةٍ؛ وأن ندمجَ هكذا الأحلام، النهاريّة منها واللّيليّة، في ما يُشبِه الترابط المنطقيّ لروايةٍ من دون أن نشهَدَ أيَّ وَقفٍ في الاتّصاليّة السيريّة.

تفرِض سِيَر المفكّرين هذه الإلحاحيّة بوضوحٍ يكون إشكاليّاً بوجهٍ خاصّ. وكُثُرٌ هم الذين يُسلِّمون، بلا ريبٍ، بأنَّ الحلم يضطلع بدورٍ ما في عمليّة إنشاء أعمالهم الأدبيّة، ولكنَّهم نادِراً ما يتصوَّرون الفِكر بوصفه نسيجاً تتداخَل فيه خيوط الوعي التامّ مع خيوط الحلم. ويوضِّح ديكارت هكذا أحد مبادئ المنهَج الذي يتَّبِعه:

> نظراً إلى أنَّ الأفكار نفسها قاطِبةً التي تراودنا ونحن يقيظون قد تراوِدنا أيضاً حين نخلد إلى النوم، من دون أن تكون أيٌّ منها، بناءً عليه، صحيحةً، عقدتُ العزم على أن أتظاهر بأنَّ الأشياء كلّها التي دخلت يوماً إلى فِكري لم تكن بدورها أيضاً صحيحةً شأنها شأن أوهام أحلامي(1)

(*) إنّها عمليّات تُفضي إلى تشكيل المُعطيات المُباشرة للمعرفة.

(1) René Descartes, *Discours de la méthode* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), IV.

يقضي أحد المبادئ التي يُسلِّم بها ديكارت صراحةً في إلغاء التمييز بين الفِكر المتيقِّظ والفِكر النائِم، أي: في دمج السُّبات في تمثيل الحياة وفي السيرة الذاتيّة، ضمن النطاق الذي يُشكِّل فيه تحديداً كتاب **خطاب النهج** علاقةً بمرحلةٍ من الحياة. ويُشكِّل مصطلح **حلم يقظة** أحد الأدوات المُستخدَمة لإجراء هذا الدَّمج. كما أنَّه يشتمِل على ثلاثة مفاهيم مختلفةٍ على الأقلّ، علماً بأنَّها تكون أحياناً جدّ متقاربةٍ في النصّ. فيكون تارةً مرادِفاً **للحلم**؛ ويُساوي طوراً **التأمُّل والتفكُّر** والتراكيب الذِّهنيّة المتحدِّرة منهما؛ كما ينطوي أخيراً على المعنى الباشلارديّ المُساوي للشرود الذِّهنيّ. وهكذا، كتبَ ديكارت في الرسالة التي وجَّهها إلى بالزاك في الخامس من أيّار/ مايو عام 1631، مُعلِناً مؤلَّفه الذي يحمل عنوان **العالم أو كتاب النور** (*Traité du monde et de la lumière*) ما يلي: "سأرتقِبكم لأسمعَ ردّكم على مصنَّفي المتواضِع الذي يضمّ مجموعةً من أحلام اليقظة آمِلاً أن تلقى استحسانكم" ولكنَّه في سياق الرسالة نفسها، يصوِّر حياته في أمستردام (Amsterdam) واصِفاً إيّاها كحياةِ شخصٍ يعيش في عزلةٍ وسط الصَّخب المدينيّ، قائِلاً: "حتَّى إنَّ ضجيج ضوضائهم لا يقاطِع أحلامَ يقظتي، فكأنَّه صوت جدولٍ ما"، كما يؤكِّد في صدد الحديث عن نشاطِه التأمُّلي. وقبل ذلك ببضعة أيّام، يصِفُ في رسالةٍ يوجِّهها إلى المرسل إليه نفسه نوعيّة نومه في هولندا، قائِلاً: "أنام هنا عشرة ساعاتٍ كلَّ يوم من دون أن يتمكَّن أيُّ شيءٍ من إيقاظي البتَّة، بعد أن يكون النوم قد حملَ فِكري إلى التطواف في الشَّماميد(*) والحدائِق والقصور المسحورة حيثُ أختبِر مختلف أنواع المتعة المُزوَّقة في الحكايات على لسان الحيوانات،

(*) ومفردها شمشاد، وهو جنس جنينة للتزيين من الفصيلة البقسيّة يُستخدَم في الجنائِن لتحديد التخوم.

فأمزِج شيئاً فشيئاً وبلا شعورٍ أحلامَ يقظةِ النَّهار بأحلام اللَّيل"[2] ومن خلال التلاعب على الألفاظ، ينضّد ديكارت معنى **التأمُّل مع معنى الحلم**. ويلِج من الأوَّل إلى الثاني، كما يُصار لدى الانتقال من الشُهاد إلى الرُّقاد. وتُجيز ليونة هذه الكلمة، المُثبتة في الاستعمال الشائِع، هذا الانتقال، وتحابي تصوُّر الحياة العقليّة تصوُّراً مطَّرِداً بين الأداء اللَّيليّ والأداء النَّهاريّ.

فلو كان ثمّة فِكر خاصّ باللُّغة، أي فِكر في اللُّغة، فإنَّنا نُدرِك هنا كلَّ ألَقِه الذي يكون ساطِعاً خصوصاً وأنَّه يُنير بضوئِه، بواسطة الوصف الذي يتناول الانهماك الأمستراميّ، مشهداً حلميّاً أكثر منه واقعيّاً، ويُردِف ديكارت قائِلاً: "في هذه المدينة الكبيرة حيثُ أمكثُ، ما من إنسانٍ، باستثنائيّ أنا، لا يُمارِس التجارة، فالكلّ مُنغمسٌ في التنبُّه لربحه لدرجة أنَّه باستطاعتي أن أمكثَ طيلة حياتي من دون أن يتنبَّهَ أحدٌ لوجودي" إنَّه حلم الشّفافيّة الذي يراوِد الشَّخص الذي يميل إلى أن يجعل من نفسه نوعاً من شبحٍ يهيمُ على وجهه في بُعدٍ رابعٍ في الحيِّز المدينيّ. ويتخيَّل نفسه، وهو يتطوَّف بين التجّار، وكأنَّه يجول في أماكن أخرى كالحقول مثلاً، ورفيقه خرير جدولِ مياهٍ ما. ويعرِض الخطاب هذا الوهمَ الخصيبَ عَرْضاً مجازيّاً (فيستحيلُ صوتُ الضوضاء صوتَ خرير جدولِ مياه). وعلى مستوى متبحِّرٍ أكثر، قد يتماهى هذا الوَهم مع حسٍّ متزامنٍ(*)، أي مع هذيانٍ، أو على أيّ حالٍ، مع شعور عدم الواقعيّة هذا الذي كَشَفته لنا بعض الأحلام اللَّيليّة، والذي يوضحه

(2) رسالةٌ موجّهةٌ إلى بالزاك بتاريخ 15 نيسان/ أبريل من العام 1631.

(*) إنَّ "الحسّ المتزامَن" هو نوعٌ من تداعٍ تلقائيّ بين إحساساتٍ مختلفةٍ يبدو أنَّها تتداعى فيما بينها من مثلِ عطرٍ معينٍ يُذكِّر بلونٍ معيّنٍ.

بروست بالأمثلة منذ السّطر الأوّل من كتابه[*] **البحث عن الزمن الضائع** على شكل نوعٍ من إعادةِ صياغةٍ للفقرة الأولى من الجزء الرابع من كتاب **خطاب المنهج**[3]. إلاّ إذا كان هذا الوهم يُترجِم، لدى الأوّل كما لدى الثاني، الوضع العامّ للحلم إزاء الحقيقة الذهنيّة، ونعني به: قرباً ممزوجاً بالغرابة، والذي يُرجِعنا هذه المرّة إلى الأسطر الأولى من كتاب **تفسير الأحلام** (*Traumdeutung*) وإلى مستهلّ الكتاب الذي يلائِم عنوانه الفرعيّ ديكارت وبروست على حدٍّ سواء، ومفاده: "علائِق الحلم باليقظة" كما أنّه يُحيلنا أبعد من حدود ذلك إلى إحدى تعريفات الفلسفة التي تُطالِعنا لدى دولوز وغاتاري (Guattari)، ومفادها: "لأنّ مستوى المثوليّة يكون قَبْفلسفيّاً بالضّبط، ولأنّه لا يتعاطى قَبلاً مع تصوُّراتٍ، فهو يستتبع نوعاً من تجريبٍ متلمِّس، كما يلجأ مساره التخطيطيّ إلى أساليب قلّ ما يُمكن التّسليم بها وقلّ ما تكون منطقيّةً ومعقولةً. إنّها كنايةٌ عن أساليبَ تنتمي إلى نِظام الحلم وسيروراتٍ مرضيّةٍ وتجاربَ مكتومةٍ وحالات تهوُّسٍ أو شطط"[4]

(*) تُستخدَم كلمة البحث (recherche) للدلالة من باب الاختصار على المُؤلَّف الذي يحمِل اسم *À la recherche du temps perdu*.

(3) فلنقارِن بين: بعد أن يكون النوم قد حلّ فِكري إلى التطواف في الشّماميد والحدائِق والقصور المسحورة، حيثُ أختبِر مختلف أنواع المتعة المُزوّقة في الحكايات على لسان الحيوانات، فأمزِج شيئاً فشيئاً وبلا شعورٍ أحلامَ يقظة النّهار بأحلام اللّيل" (نقلاً عن ديكارت) و"كان هذا الاعتقاد [الذي بمقتضاه كنتُ أنا نفسي أمثّل الشّخص الذي يتحدّث عنه المؤلّف الذي كنتُ أطالعه] يصمد لبضع ثوانٍ إثر استيقاظي من النوم؛ ولم يكن يصدم إدراكي ولكنّه كان يلقي بثقله على مقلتَيّ وكأنّ عليهما حرشفتَين ويعميهما عن التنبّه إلى أنّ الشمعدان قد انطفأ. إلاّ أنّ الاعتقاد لا يلبَث أن يُصبِح مُبهماً بالنّسبة إليّ، أسوةً بالأفكار التي تراوِدنا بعد التقمُّص بوجود حياةٍ سابقةٍ" نقلاً عن: Marcel Proust: "Combray," dans: *À la recherche du temps perdu* (Paris: Gallimard, 1954), I

(4) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Minuit, 1991), p. 44.

يرقى الاهتمام الذي يوليه ديكارت للحلم إلى الحادِثة التي وقعت ليل 10 ـ 11 تشرين الثاني/ نوفمبر عام 1619. ففي تلك اللَّيلة، راودت الفيلسوف ثلاثة أحلام مؤثِّرة للغاية لدرجة أنَّه تكبَّد عناء تدوينها بأدقّ تفاصيلها في كرّاسٍ صغيرٍ أوراقه مصنوعةٌ من جِلد الخِراف ويحمِل عنوان **أولمبيكا** (*Olympica*) ويبدو أنَّ ديكارت كان يُعلِّق أهميّةً كبرى على هذه الوثيقة، المفقودة في أيّامنا هذه، لأنَّه عمدَ في السنة التالية إلى مراجعتها والتعليق عليها. وعام 1691، قدَّم أدريان بييه (Adrien Baillet)، وهو الشَّخص الذي كتبَ سيرة ديكارت الذاتيّة، نسخةً عن تلك الأحلام الثلاثة مُترجمةً إلى الفرنسيّة، انطلاقاً من الملاحظات التي دوَّنها ديكارت باللُّغة اللاّتينيّة والتي فُقِدَت بدورها أيضاً منذ ذلك الحين[5] وما يرويه أدريان بييه عن الحلم الثالث هو الذي يُثير اهتمامنا بنوعٍ خاصٍّ، ومفاده:

> لقد وجدَ كتاباً على الطاولة ولكنَّه لم يعرف مَن الذي وضعه. فتفحَّصه وسُرَّ حين أدركَ أنَّه معجمٌ، آملاً أن يعود عليه بمنفعةٍ كبيرةٍ. وفي اللَّحظة نفسها ظَهَرَ كتابٌ آخر في متناول يده وبدا له جديداً أيضاً ولم يُدرِك من أين أتاه. ووجد أنَّه ديوان شعر يضمّ قصائِد لمجموعةٍ من الشعراء ويحمل اسم مدوّنة شعريّة (*Corpus Poetarum Etc*). إلخ. ودفعه فضوله إلى مُطالعة مُقتطفاتٍ منه، وما إنْ فتحَ الكتاب وقعَ نظره على بيت الشِّعر التالي: ما هو الدَّرب الذي يجب عليّ أن أسلكه في الحياة؟ (Quod vitae sectabor iter?). إلخ. وفي اللَّحظة نفسها، لاحظَ وجود رجلٍ لا يعرفه. إلاّ

(5) ونملك أيضاً تنقيحاً لكرّاس ديكارت هذا أنجزَه لايبنتز (Leibniz) الذي أخذَ، لدى مروره في باريس عام 1676، ملاحظاتٍ وفيرةً عنه ونشرها عام 1859 تحت عنوان *Cogitationes Privatae*، وقد فُقِدت هي أيضاً منذ ذلك الحين.

أنَّ هذا الرَّجل قدَّم إليه مقتطفاً من بيتِ شعرٍ يبدأ بعبارة نعم ولا (Est & Non) ومدحَه قائلاً إنَّه مقطتفٌ شعريٌّ ممتازٌ. وأجابه السيِّد ديكارت بأنَّه كان مطَّلِعاً عليه وبأنَّ هذه المقطع الشِّعريّ يرِد في عداد غزليّات (Idylles) أوزون المُدرجَة في مُصنَّف الشعراء الكبير الذي كان موجوداً على الطاوِلة. وأرادَ أن يُريه بنفسه لهذا الرجل، فراحَ يُقلِّب صفحات الكتاب الذي كان يتباهى بأنَّه يعرِف تمام المعرفة ترتيبه وتناسق فصوله. وفيما كان يبحثُ عنه، كان الرجل يسأله من أين حصل على هذا الكتاب، وكان السيد ديكارت يُجيبه بأنّه لا يسعه أن يُطلِعه كيف حصلَ عليه. كما لم يأتِ على ذِكر أنَّه قبل ذلك بقليلٍ وَجَدَ كتاباً آخر أيضاً، ولكنَّه اختفى للتوّ من دون أن يتمكَّن السيِّد ديكارت من معرفة مَن الذي أحضره له ومَن الذي أخذه منه. وفيما كان لا يزال مُنهمِكاً بالبحث، رأى الكتاب يظهَر ثانيةً في الجانب الآخر من الطاوِلة. ولكنَّه اكتشَفَ أنَّ هذا المُعجَم لم يعد كامِلاً كما كانَ حين رآه في المرّة الأولى. وفي تلك الأثناء، تمكَّن من إيجاد قصائِد أوزون في مصنف الشُّعراء الذي كان يقلِّب صفحاته. ولكنَّه بعد أن عجِزَ عن إيجاد المقطع الشِّعريّ الذي كان يبحث عنه والذي يبدأ البيت الأوَّل فيه بعبارة "نعم ولا"، أخطَرَ الرجلَ أنَّه يعرِف قصيدةً أخرى للشاعِر نفسه أجمل بكثير من تلكَ وتبدأ ببيت الشِّعر التالي: ما هو الدَّرب الذي يجب عليّ أن أسلكه في الحياة؟ (Quod vitae sectabor iter?) فتمنّى عليه هذا الشَّخص أن يُريهِ إيّاها، وهكذا أكبَّ السيّد ديكارت على البحث عنها، فوقعَ آنذاك على صورٍ فنيّةٍ دقيقةٍ متنوِّعةٍ تُظهِرُ وجوهاً محفورةً بأحجامٍ معتدلةٍ؛ ممّا دفعه إلى القول إنَّ هذا الكتاب جميلٌ ولكنَّه يَختلِف عن الطَّبعة التي كان يعرِفها. وكان قد وصلَ بتفكيره إلى هذه النقطة، حين اختفى الكتابان

ومعهما الرجل وامّحوا من مخيّلته إلاّ أنّه لم يستفِق من سُباتِه على أثر ذلك[6]

ومواصِلاً حلمه، أكبَّ ديكارت على تفسير هذه الرؤى، كالآتي:

لقد اعتبرَ أنَّ المعجم لا يعني شيئاً آخر سوى العلوم كلّها مجتمعةً معاً، وأنَّ مصنف القصائِد الذي يحمِل عنوان مدوَّنة القصائِد، كان يُشير بوجهٍ خاصٍّ وعلى نحوٍ بيِّنٍ أكثر إلى الفلسفة والحكمة المقرونتَين معاً. وذلك لأنّه لم يكن يعتقِد أنّه ثمّة ما يدعو إلى الدهشة من ملاحظةِ أنَّ الشّعراء، حتّى أولئك الذين يكتبون الترّهات، يملكون فيضاً من الجُمَل التي تكون أكثر وَقاراً ورشاداً والتي يتمّ التعبير عنها بشكلٍ أفضل من تلك التي تُطالعنا في مؤلّفات الفلاسفة. وكان يعزو هذا العمل المُعجزة إلى ألوهيّةِ الحماس وإلى قوّةِ المخيّلة التي تُنبِت بذور الحكمة (المتواجِدة في فِكر البشر أجمعين كما شرارات النار في الحجارة) بيُسرٍ أكبر وبتألُّقٍ أكبر حتّى، مقارنةً مع ما يستطيع أن يفعله الإدراك المنطقيّ في الفلاسفة. ومتابِعاً تفسير حلمه أثناء رقاده، كان السيِّد ديكارت يعتبِر أنَّ المُقتطف الشّعري الذي يتطرّق إلى التردُّد بشأن نوع الحياة التي يتوجَّب على المرء أن يختارها، والذي يُستهلُّ ببيت الشّعر القائِل ما هو الدرب الذي ينبغي عليّ أن أسلكه في الحياة (Quod vitae sectabor iter)، كان يدلّ على سداد نُصحِ شخصٍ حكيم أو حتّى على علم اللاهوت الأخلاقيّ. وهنا، حين يساوره الشّكّ حول ما إذا كان يحلم أو يتأمّل، يستيقِظ من دون أن يشعر بأيّ انفعالٍ ويواصِل، وعيناه مفتوحتان، تفسير حلمه الذي

(6) Adrien Baillet, *La vie de monsieur Descartes* (1691) (Hildesheim; New York: Georg Olms Verlag, 1972), vol. 1, pp. 82-83.

يتمحور حول الفِكرة نفسها. فمن خلال الشُّعراء المجموعين في المصنَّف، يقصِد الإشارة إلى الوحي والحماس اللَّذَين يأمَل بأن يتحلَّى بهما. ومن خلال المقتطف الشِّعري نعم ولا (Est et Non)، واللَّذَين يرمزان إلى كلمتَي "نعم" (oui) و"لا" (non) اللَّذَين تحدَّث عنهما فيثاغورس(*) (Pythagore)، يقصد الإشارة إلى الحقيقة والزَّيف في المعارف البشريّة وفي العلوم الدنيويّة. وملاحِظاً أنَّ تطبيق هذه الأشياء كلّها كان يجري حسب ما يشتهيه، تجرَّأ على إقناع نفسه بأنَّ روح الحقيقة (L'esprit de vérité) هي التي شاءت أن تكشفَ أمامه كنوز العلوم برمَّتها من خلال هذا الحلم. وبما أنَّه بقي عليه أن يُفسِّر الصور الفنيّة التي تُظهِرُ وجوهاً محفورةً بأحجام معتدلةٍ والتي عثر عليها في الكتاب الثاني، فقد حصلَ على تفسيرها بعد الزيارة التي أتحفه بها رسّامٌ إيطاليٌّ في اليوم التالي(7)

(*) يعتبِر فيثاغورس أنَّ كلمتَي "نعم" و"لا" هما أقدَم وأقصر كلمتَين في العالم، ولكنَّهما تستوجِبان أكبر قدرٍ من التفكير والتأمُّل لسبر معانيهما.

(7) إنَّ أحلام ديكارت، ولا سيَّما الحلم الثالث، شكَّلت موضوع تعليقاتٍ كثيرةٍ في تاريخ الديكارتيّة. وسنكتفي بذكر تلك التي صدرت في القرن العشرين، ومن أبرز الذين تناولوا هذا الموضوع، نذكر: غوستاف كوهين (Gustave Cohen) الذي دوَّنها في كتابه *Écrivains français en Hollande* (عام 1920) ولكنَّه امتنعَ عن تفسيرها بحجَّة أنَّها تمزج العقلانيّة والدين والصوفيّة؛ وهنري غوييه (Henri Gouhier) الذي يبدو هو أيضاً في كتابَيْ *La pensée religieuse de Descartes* (عام 1924) و*Les premières pensées de Descartes* (عام 1958) حذِراً ويمتنع عن استخدام أساليب التفسير التي يضعها التحليل النفساني في متناوله؛ وغريغور سيبا (Gregor Sebba) الذي يسعى في كتابه *The Dreams of Descartes* (عام 1987) إلى عقلنة الأحلام الثلاثة مقترِحاً بالاختصار أنَّ أفكار الحالِم تُجسِّد مقدَّماً أحلامَ المفكِّر؛ أمّا فرويد، فقد أدلى برأيٍ مخيِّبٍ للآمل حول أحلام ديكارت في رسالةٍ وجَّهها إلى مكسيم لوروي (Maxime Leroy) (انظر: Maxime Leroy, *Descartes* (Paris: Rieder, 1929), vol. 1;

فضلاً عن بول أرنولد (Paul Arnold) الذي اقترحَ عام 1952 أن يُصار إلى قراءة تلك الأحلام قراءةً روزيكورسيّة، أي روحانيّةً أكثر منها دينيّةً (انظر: Paul Arnold: "Le "songe" de Descartes," *Cahiers du Sud*, no. 35).

وعليه، إنَّ مبدأ الشكّ المنهجيّ القاضي بـ "التظاهر بأنَّ الأشياء كلّها التي دخلت يوماً إلى فكري لم تكن حقيقيّة أكثر من أوهام أحلامي"، بحسب قول ديكارت، إنَّما هو النتيجة المباشرة لمعطى فطريٍّ اختبره ديكارت الشابّ مرّةً واحِدةً على الأقلّ، ونعني به واقع أنَّ الأشياء التي تبرز في الأحلام لا تكون حقيقيةً أقلّ من حقائِق اليقظة.

والحال أنَّ الشخصيّة المركزيّة في الحلم إنَّما هي "الفِكر" وهي كلمةٌ فضفاضةٌ تشمَل، إنْ نظرنا إليها من مفهوم معجم مفردات هذا العصر، الإدراك والمخيِّلة وحلم اليقظة. ويتألّف فِكر السيِّد ديكارت من هذه التركيبة الثلاثيّة التي نراها قيد الاستخدام هنا، كالآتي: تُنتِج المخيِّلة الرؤى، ويعمَل الإدراك على تفسيرها؛ وسنُطلِق اسم حلم اليقظة على هذه اللّيونة التي تقوده من دون وقف الاطِّراد من الحلم إلى تفسيره الحلميّ ومن هذا الأخير إلى التفسير اليقِظ. وتروي نهاية القسم الرابع من كتاب **خطاب المنهج** بالتفصيل سيرورة عمل الفِكر من خلال التمييز فيها بين التعارض القائِم بين ثُنائيّة الرُّقاد/ والسُّهاد من جهةٍ والتعارض القائِم بين ثنائيّة الحقيقة/

وفي عهدٍ أقرب، صوفي جاما (Sophie Jama) التي حاولت تأويل الحادِثة تأويلاً سِلالياً وفولكلوريّاً متوقّفةً بوجهٍ خاصّ عند تواريخه انظر: Sophie Jama, *La nuit des songes de René Descartes* (Paris: Aubier, 1998).

وفي نهاية المطاف، إنَّ التعليق الأخير من حيثُ تاريخ إصداره والذي لا يقلُّ أهميّةً عن التعليقات السابِقة، هو ذلك الذي تقدَّم به برونو كليمان (Bruno Clément) الذي يُعيد التمحُّص في مسألة الأحلام الثلاثة في كتابه: Bruno Clément, *Le récit de la méthode* (Paris: Seuil, 2005),

بغية إظهارِ أنَّ ديكارت يحوّل الحماس الذي يدلُّ عليه الحلم الثالث من خلال ابتكار مَنهج آخر، ألا وهو: المنهج أو الرواية أو رسالة المنهج. ومن أجل الاطِّلاع على الإحصاء الكامل للدراسات المخصّصة لبحث هذا الموضوع وصولاً إلى عام 1992، انظر: John R. Cole, *The Olympian Dreams and Youthful Rebellion of René Descartes* (Urbana et Chicago: University of Illinois Press, 1992).

والزيف من جهةٍ أخرى. ولأنَّ أحلامنا تستطيع في الواقع أن تُطلِق العنان لعمل الإدراك، لا يكون الرُّقاد بالضرورة مصدر خطأ.

> أمّا بشأن الخطأ الطبيعيّ جدّاً الذي تُفضي إليه أحلامنا، والقاضي في واقع أنَّ هذه الأحلام تُبيِّن لنا أغراضاً مختلفةً بموجب الطريقة نفسها التي تُبيِّنها فيها حواسّنا الخارجيّة، فلا يشكِّل فرقاً واقع أنَّها تُتيح لنا فرصةً للتحرُّر من حقيقة مثل هذه الأفكار، لأنَّ باستطاعة تلك الحواسّ أن تخدعنا أيضاً في أحيانٍ كثيرةٍ ومن دون أن نكون مستغرقين في النوم[8]

وفي المقابل، إنَّ ما يزوِّدنا به النوم بوفرةٍ أكثر من الإدراك إنَّما هي التخيُّلات "النابِضة بالحياة والجليّة"، ونعني بها: التصويرات الحيّة (النابِضة بالحياة) والصور التي تتكشَّف للفِكر على نحوٍ يستبعد أيّ شكلٍ شكٌّ محتملٍ في ما يخصُّ حقيقتها (الجليّة). وتتمتَّع المخيِّلة الحُلميّة ببداهةٍ أشدّ قوّةً بعد من تلك التي يكون الإدراك المنطقيّ كفيلاً بتقديمها. ويتمّ بالضَّبط تشبيهها في حلم ديكارت الثالث بِفنّ الشُّعراء "الذي يُنبِت بذور الحكمة [...] بيُسرٍ أكبر وبتألُّقٍ أكبر حتّى، مقارنةً مع ما يستطيع أن يفعله الإدراك المنطقيّ في الفلاسفة" ومن هنا تنبثِق أهميّة هذا الكتاب الذي يحمِل عنوان **مدوَّنة القصائِد** والذي يبرز فجأةً في الحلم والذي يُصار إلى تفسيره على أثر ذلك. غير أنَّه من المثير للدهشة أنَّ التفسير يلجأ في آنٍ إلى الاتِّصالية والانحراف؛ وبأنَّه يكون من شأن المتعة والإعجاب المرتبطَين بعمليّة تذكُّر القصائِد ("يُجيب هذا الرجل بأنَّه يعرِف قصيدةً أخرى للشاعر نفسه أجمل من تلك")، والمُلحقَين بعمليّة اكتشافِ الصور الفنيّة الصغيرة الحجم

(8) René Descartes, *Discours de la méthode* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), IV.

التي تُظهِر وجوهاً، أن يُشيران بغرابةٍ إلى "الفلسفة والحكمة المقرونتَين معاً"

ولكي نستوعِب تحويلاً(*) من هذا القبيل، علينا أن نفهم حرفيّاً الكلمة الفرنسيّة (corpus) المذكورة في عبارة **مدوَّنة القصائِد** (corpus poetarum)، وأن نتعرَّف فيها على هيولى جسدٍ ما (corps)، أي تحديداً على الآليات الدورانيّة بالمعنى المقصود في القسم الخامس من كتاب **خطاب المنهج**. ويفرِض إيضاحٌ نفسه هنا، ومفاده: من شأن عمليّة إنشاء مثل هذه العلاقات بين الأحلام التي يرويها بابيه ونصّ كتاب **خطاب المنهج** الذي يرقى إلى خمس عشرة سنةً لاحقةً على سبيل المثال، أن يُثير اعتراضاً ذا طابعٍ تسلسليٍّ زمنيٍّ. وعليه، لا تتعلَّق المسألة البتّة بتفسير الأحلام على ضوء كتاب **خطاب المنهج**، وهو شطٌّ سقط فيه عددٌ من المفسِّرين؛ بل بالنَّظر إلى العالم الخاصّ بديكارت وكأنّه عالمٌ خياليٌّ تتحاذى فيه الصور والترسيمات الذهنيّة. وينسحِب ذلك على مختلف أشكال الجسد الذي يتألَّف من مركزِ معارِف ومن تساؤلاتٍ واستنباطاتٍ وأحلامِ يقظةٍ لامتناهية نستكشِفها مع توالي النصوص. ففي التركيب التعبيريّ **مدوَّنة القصائِد** (corpus poetarum)، تُترجِم كلمة **مدوَّنة** (corpus) بكلمة **مجمل** (somme). إلاّ أنَّ هذه الكلمة لا تكفُّ أيضاً عن الدلالة على ما يَفهمه كلُّ واحدٍ من معناها الأوَّلي والحرفيّ، ممّا يسمحُ هكذا بإنشاءِ إصغاءٍ عموديٍّ **لجسِم الشُّعراء** هذا المُلغِز والذي يُحيل إلى مجمل أعمالهم الأدبيّة. وتركُن عمليّة الإصغاء هذه إلى برهانَين، ألا وهما: النزوع الطبيعيّ المستمرّ إلى الاستعارة في أسلوب الكتابة المُعتمَد في كتاب **خطاب المنهج** من جهةٍ؛ والرابط

(*) ويُسمَّى أيضاً "نقل"، وهو إسقاط شعور فرديّ على شيءٍ أو على فردٍ آخر.

الذي يُنشِئه ديكارت بين الأحلام ونشاط "الأرواح الحيوانيّة"(*) المتضمَّنة في الدمّ[9] من جهةٍ ثانيةٍ.

يُعزى سبب ذلك إلى أنَّ الحياة العقليّة تُصمَّم وفقاً لجريان الدمّ، على غرار: المسائِل ذات الصِّلة بالانتقالات والتقلُّبات من حالٍ إلى حالٍ والتغيُّرات في المضمون. إذ إنَّ "بذور الحكمة" التي تُشكِّل المعادِلات الماورائيّة للأرواح الحيوانيّة، "تتواجَد في فِكر البشر أجمعين كما شرارات النار في الحجارة"[10] وتحت تأثير الحماس والمخيِّلة، إنَّ جلَّ ما يفعله الفلاسفة هو إخراج هذه البذور "بيُسرٍ أكبر وبتألُّقٍ أكبر حتّى، بمقارنةٍ مع ما يستطيع أن يفعله الإدراك المنطقيّ في الفلاسِفة"، كما يؤكِّد بييه في معرضِ نقل فِكر ديكارت. وبمقتضى ترسيمةٍ مماثِلةٍ، إنَّ القلبَ متى يبلغه الدمّ يسخَن، فينفتِح ويتمدَّد. وصورةُ القلب هنا رمزيّةٌ، كما يكون لاستعارة التسخين مبرِّرها الطبيّ هنا. أمّا التفسير العلميّ، فيتحدَّر بالعكس وبكلِّ عفويةٍ من ميثولوجيا ما ترقى إلى العصور القديمة وتبدو وكأنّها تُضفي على الطبيعةَ صحّةً شعريّةً، من دون أن ندري في نهاية المطاف إنْ كانت

(*) يعتبِر ديكارت أنَّ النفس والجسد يتّحِدان، ولكنّهما حقيقتان مستقلّتان ولهما ميزات متعارِضة. واتّحاد النَّفس بالجسد هو بالأحرى نوع من تجاورٍ يُتيح التفاعل بين هاتَين الحقيقتَين. إذ يتميَّز الجسد بحالة الفِعل، في حين تتميَّز النَّفس بحالة الانفعال. ويبقى أن نشرح كيفيّة فعل كلّ من الطرفَين في الآخر. ومن هنا، ابتكَر ديكارت نظرية "الأرواح الحيوانيّة" (esprits animaux) في محاولةٍ لتفسير المُفارقة المتمثِّلة في واقع تأثير الروح في المادّة أي الجسد، وتأثير المادّة في الروح.

(9) يُذكِّر ديكارت، من خلال عرض كتابه *Traité de l'homme*، بأنّه قد بيَّن فيه "ما هو بناء الأعصاب والعضلات الواجِب توفُّره في جسم الإنسان ليجعل الأرواح الحيوانيّة، كونها موجودةً فيه، تتمتَّع بالقوّة اللاّزِمة لتحريك أعضائه [...] وأي تبدُّلاتٍ يقتضي قيامها في الدماغ لإحداث اليقظة والرُّقاد والأحلام" (نقلاً عن *Discours de la méthode*, V).

(10) تتحدَّر هذه الصورة من أصلٍ رِواقيٍّ.

الأساطير أو الملاحظات التجريبيّة هي التي ترسي أُسس المعرفة. وتكمن فائِدة هذا التردُّد بين السَّبب والعلّة في أنّه يُبيح انتقالاً من دون اصطدامٍ بين مستويَي تفسيرٍ يبدو وكأنّهما ينبثِقان من وجهاتِ نظرٍ متباينةٍ، ونقصد بهما هنا: مستوى البلاغة ومستوى الفيزيولوجيا. هذا ما يُفسِّر ربَّما وجود **جسم شعراء** - ماديّ وأسطوريّ في آنٍ - في حلمِ ديكارت.

والحالة هذه، كيف نتصرَّف مع جسمٍ ساكنٍ لا حياة فيه؟ كيف نتعامَل معه حين نعيش في عصرٍ يُلزِم فيه لقب الفيلسوف على الشَّخص تقصّي معرفة الطبيعة والتأمُّل التجريديّ بالقدر نفسه؟ ويُخضِع ديكارت جسد الشُّعراء هذا، بالطريقة نفسها التي يُخضِع فيها الجسد البشريّ، إلى **انفِتاحٍ حرٍّ** (apertio libri) (بحسب بييه)، أي تقطيعٍ - أي بتعبيرٍ آخر تشريح. علماً بأنّه لم يكن عام 1619، متمرِّساً بعد بالممارسة التشريحيّة كما أصبحَ لاحقاً[11] ولكن ما همُّ الممارسة؟ إذ تكشِف سيرورة الحلم الثالث عالماً علوميّاً يتجلّى في القول بأسبقيّة الملاحظة المباشرة واللّمس والتجربة المكرَّرة؛ أي بالمعرفة من طريق النظر واللّمس. فكما لو أنّه يُشرِّحُ جسداً ما، يقف ديكارت إزاء الكتاب تُحرِّكه حماسة فضولِ العالِم. فهو يُدرِك ما يعرِفه مُسبقاً؛ ولكنّه يسعى إلى إيجاد نقاطِ استدلاله. فهو يرغب في نقل المعرفة التي يملكها إلى الشَّخص المجهول الذي يظهر فجأةً. وترتسِمُ هنا حميّة قارئٍ قديرٍ وعنفه. إلاّ أنَّ الغرض يُحيِّر. فهل إنَّ الكتاب نفسه هو الذي يُسبِّب هذا التحيُّر؟ وهل ثمّة فرادة غامضة

(11) "إنّها ممارسةٌ كثيراً ما انشغلتُ بها منذ أحدَ عشرَ عاماً، وأعتقِد أنّه ما من طبيبٍ تمعَّنَ فيها عن كثب بقدري"، كما كتب ديكارت في إطارِ رسالةٍ وجّهها إلى ميرسين (Mersenne) في 20 شباط/ فبراير عام 1639.

تُميِّز جسم الشُّعراء عن سائِر الأجسام؟ أم هو تقلُّب الحلم الذي يُشوِّش ما نتعلَّمه حين نكون في حالة اليقظة؟ مهما يكن الأمر، تتحوَّل عمليّة التشريح غير المألوفة هذه إلى إخفاقٍ تامٍّ، إذ: راغِباً في إظهار قصيدةٍ أولى (تلك التي تحمل عنوان **نعم ولا**)، ثمّ قصيدةٍ ثانيةٍ (تلك التي تبدأ ببيت الشِّعر القائِل: ما هو الدَّرب الذي عليّ أن أسلكه في الحياة؟)، يعجز العالِمُ عن إيجاد كلتا القصيدتَين. فأعضاء الجسم تتلاشى، تماماً كما المعجم يختفي عن الطاوِلة ليعود فيظهر مجتزأً.

إنَّ ما نجده في الكتاب حين نفتحه لا يكون عبارةً عن ما نقرأه فيه لدى قراءته قراءةً منهجيّةً صفحةً تلو الأخرى، بل إنَّه ما **تزوِّدنا** به صدفة فتحه على غير استعدادٍ على صفحةٍ معيَّنةٍ... وثمّة خَرافةٌ مشارِكةٌ في جوهرِ وَضْع القارئ تنسِبُ إلى هذه الأجزاء المُقتطعة من النصّ قيمةً خاصَّةً، أي معنى يوجَّه إلى القارئ شخصيّاً، أو ربَّما نبوءةً. وليست الاستخارة بالكتب(*)، وهي تقنيّةٌ مارسها الشَّعب اللاّتينيّ كما يؤكِّده شيشرون، سوى نسخةٍ متطرِّفةٍ عن اعتقادٍ شائِع جدّاً حتّى بين ذوي العقول النيِّرة على النحو الأكثر. ويعرِض سان أوغسطين ذلك في الجزء الرابع من كتابه **الاعترافات** (*Confessions*)، كالآتي:

> إنْ كنّا كثيراً ما نقع، ونحن نقرأ صدفةً صفحةً لشاعرٍ أيّاً يكن يتحدَّث فيها عن موضوعٍ جدّ مغايرٍ وفي أسلوب تفكيرٍ مختلفٍ تمام الاختلاف، على بيتِ شعرٍ ينسجِم بشكلٍ ممتازٍ مع المسألة التي تشغل بالنا، فليس ثمّة ما يدعو إلى الدهشة مطلقاً في واقع أنَّه بمقتضى غريزةٍ ما من عَلو، تقوم النَّفس

(*) أي العِرافة بالكتب والقاضية بأن نفتح كتاباً ما، كالكتاب المُقدَّس أو ديوانِ شعريّ ما... إلخ، بشكلٍ عشوائيّ وأن نأخذ منه جملةً أو عبارةً وأن نستخرج منها نبوءةً ما.

البشريّة عَرَضاً، بسبب عدم إدراكها لما يحدث في داخلها، وليس بفعل فن ما، بإسماع بعض الكلام الفرديّ الذي يوافق سلوك الشَّخص السائِل[12]

يعمَد ديكارت بدوره أيضاً، أثناء حلمه، إلى فتح ديوان الشّعر على صفحةِ "أيّاً كانت" ومن المرجَّح أنّه يُدفَع علَى الفور، إثر الاستسلام للتجربة المتعلّقة باستخارةِ الكتب، والمزدوجة بالمناسبة باستخارةٍ بالحلم(*)، إلى ربط الشّعر بالنبوءة. ولقد نجحَ المفسّرون في التعرُّف في هذا الحلم على بوادِر الفِكر الديكارتيّ المستقبليّ. كما يكتسِب محتوى هذا الحلم في ذاته، من خلال طابعه الشّعريّ الارتجاليّ، قيمةَ الإيعاز. فقد كان يتضمَّن نوعاً من خطّةِ عملٍ، أو على الأقلّ نوعاً من مشروعٍ مكتنفٍ بالغموض.

لا ينبغي أن نسقِط النبوئيّة الشعرية بأكملها في سَقْط الظلاميّة القَبْمنطقيّة (prélogique). فمن خلال التمسّك بتقليدٍ موروثٍ عن أفلاطون، يرى ديكارت، أسوةً بمعاصريه، في الشّعر غرضَ تشهٍّ(**) بقدر ما يرى فيه وسيلةَ معرفةٍ. ولا يخلو الحماس الذي تتحدَّث عنه رواية الأحلام من شيءٍ أشبه بعمليّة محاصرة الشَّخص بالقوى العِرافيّة التنبوئيّة، مثلما تُثبته حادِثة صور الوجوه الفنيّة الصغيرة المتبوعة بزيارة الرسّام الإيطاليّ. وفي حالة الكتاب الذي يُفتَح ارتجالاً، تتعلّق المسألة قبل كلّ شيءٍ بمعرفةِ الذات (وهذا ما يُذكِّر به أوغسطين من جهةٍ أخرى). فما إنْ يواجِه المرء عرافة أبيات الشّعر يُصبح في حالة

(12) Saint Augustin, *Les confessions*, trad. par J. Trabucco (Paris: Garnier-Flammarion, 1964), livres IV, chap. 3.

(*) إنّها تدلُّ على نوعٍ من نبوءةٍ تهبِطُ على المرء في صورةِ حلمٍ أو رؤيا أثناء نومِه.

(**) أي اللّذة المُدرِكة والواعية.

تنبُّهٍ، بمعنى "أنَّه يُعاد إلى ذاته" بواسطة الجهد الذي يبذله الإدراك المنطقيّ بغية التعرُّف على علاقةٍ ما تربط بين بيت الشِّعر المُرتجَل والأنا المُدرِكَة إدراكاً مباشراً. والحال أنَّه في مثل هذه الظروف، لا يُخفِق الإدراك المنطقيّ أبداً في انتزاعِ ما يبحثُ عنه.

وصحيحٌ أنَّ **المدوَّنة الشِّعريّة** تمدُّ الحالِمَ المُفسِّر بِلُقيّاتٍ(*) ("جوهر التشريح) يُمكنه أن يُطبِّقها على نفسه من دون تكبُّدِ عناءٍ كبيرٍ، إذ: يُثير مثلاً بيتا الشِّعر المُقتبسان كلاهما عن أوزون، بالإضافة إلى القصيدتَين اللَّتَين تُستهلاّن بهما، الإبهام الذي يكتنِف الوضع البشريّ والتساؤلات المتعلِّقة به. ويَمثُلُ بيت الشِّعر الأوَّل، ومفاده: (Quod vitae sectabor iter?)، بوصفه سؤالاً موجَّهاً على طريقةِ الدِّلفيّة(**) (Pythie)، ومفاده: **ما هو الدَّرب الذي يجب عليّ أن أسلكه في الحياة؟** أمّا الثاني، وهو: Est et Non، فهو يوضح بالأمثلة عَبَث **النعم واللاّ** بالنِّسبة إلى القضايا البشريّة. ومع أنَّه يتمّ عزو هاتَين القصيدتَين بشكلٍ بيِّنٍ إلى الفيثاغوريِّين[13]، إلاّ أنّه من الأدقّ أن ننسِبهما إلى الفيلسوف بارمنيدس[14] (Parménide).

أيّاً يكن الأمر، تُبصِر فكرةٌ ما حول الشِّعر "الفلسفيّ" النورَ في بيتَي الشِّعر هذَين، وهو ذا ما يهمُّ ديكارت. إنَّه الشِّعر المنظوم وشعر اللُّغة الموزونة والمُعترَف به كليّاً بوصفه كذا لدى بارمنيدس كما لدى

(*) وتُسمّى أيضاً لقايا، وهي أشياء نفيسة تُكتشف.

(**) وهي عرّافة تجترح المعجزات باسم أبولون في معبد دِلف.

(13) إنَّ عنوان القصيدة الأولى هو تحديداً: *Ex Graeco Pythagoricum de ambiguitate elegendae vitae*؛ في حين أنَّ عنوان القصيدة الثانية هو: *Nai kai ou pythagoricon*، أي النعم واللاّ الخاصَّتَين بالفيثاغوريِّين.

(14) الكينونة وعدم الكينونة يُعتبران حيناً وجهان لعملةٍ واحدةٍ وحيناً آخر وجهان لعملةٍ لاواحدةٍ. نقلاً عن: Parménide B VI, *Les présocratiques*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1988), p. 259.

أوزون، والموسوم كذلك لدى الأوّل كما لدى الثاني بواسطة ضَربةٍ أو توازنٍ المتناقِضات أو رَميةٍ من شأنها أن تبتّ في قيمته الحِكَميّة، إذ: إنّ كلمتَي **نعم ولا** المؤلّفتَين **من** مقطع صوتيٌّ واحدٍ يُقطّعان الحياة البشريّة تقطيعاً شعرياً (**أي جانِبَين**، كماً يقول أوزون) ويُحدّدان هكذا نبضانها. ولكنّه شعرٌ مُعرَّضٌ أيضاً لتوهُّج نبرةٍ أو لمؤدًى حقيقةٍ وتكون وحدها أبيات الشّعر اللاّتينيّة قادرةً على إحداثِهما أمام عينَيْ قارئ القرن السابع عشر. "فهو لم يكن يعتقِد أنّه ثمّة ما يدعو إلى الدهشة من ملاحظةِ أنّ الشّعراء، حتّى أولئك الذين يكتبون الترّهات، يملكون فيضاً من الجُمَل التي تكون أكثر وَقاراً ورشاداً والتي يتمّ التعبير عنها بشكلٍ أفضل من تلك التي تُطالعنا في مؤلّفات الفلاسفة" وقد نقلَ لايبنتز هذه الجملة صراحةً من مخطوطات ديكارت. وهي تتحدّث عن مفعول الحقيقة الذي يُنسَب في الحال إلى الحماس وإلى المخيّلة.

هل هذا سببٌ كافٍ لتعليل اختيار هاتَين القصيدتَين؟ فما هو الشيء **المُمتاز** الذي يُمكن أن نجِده في قصيدة **نعم ولا**، وما هو الشيء **الأجمل بعد** الذي يُمكننا أن نعثر عليه في قصيدة **ما هو الدرب الذي يجب عليّ أن أسلكه في الحياة؟** ولا يجب أن ننسى أنّه، في المشهد الذي يُصوّر الحلم، كانت هاتان القصيدتان كلتاهما مفقودتَين. وعليه، إنّ الحكم بالجودة لا يعني القصائِد الحقيقيّة أكثر ممّا يعني أثرهما الباقي في الذاكرة، أي تذكُّرهما. وإنّ هذا الواقع هو جوهريٌّ لفهم السّحر الذي يُزيّنهما. كما تركن **جودتهما** إلى توقٍ أو رغبةٍ أكثر ممّا تركن إلى التجربة نفسها. فهما لا تُلهِمان القارئ الحالِم ما تكونانه بالضبط لحظة الحلم، بل فقط ما تُخلّفانه في ذاكرته على شكل دمغة. ولكن، أوَليس ذلك تماماً ما تتحدّث عنه هاتَين القصيدتَين؟ ففي الحالة الأولى (أي، **ما هو الدّرب ...**)،

يُختتم التأمُّل حول التناقض في الحياة بهذه الحكمة السويداويّة المنسوبة إلى اليونانيّين، ومفادها:

أن لا يولد إنسانٌ

خيرٌ من أن يولد و يموت سريعاً.

Homini
Non nasci esse bonum aut natum cito morte potiri[15]

أمّا القصيدة الثانية (أي قصيدة **نعم ولا**)، فهي تُعالِج مسألة العَبَث العامّ الذي يطبَع **النَّعم** واللاّ[16]

قلَّ ما يهمُّ أن نعرِف إنْ كانت المسألة تتعلَّق بمحاكاةٍ بلاغيّةٍ ساخرةٍ. أمّا أوزون، فيَطيبُ له باعتباره ممثِّل ما يُسمَّى بالامبراطوريّة الغسقيّة[*] (empire crépusculaire)، التحدُّث عن كلماتٍ مجرَّدةٍ من المعاني وعن كتبٍ يتعذَّر إيجادها. فما يجذِبه في الورق إنّما هو الالتغاء الموعود؛ وما يفتِنه في القصيدة إنّما هو النقص والإخفاء والتلاشي. وتحت نظره، تتحلَّل اللّغة الأكثر كلاسيكيّةً وتتخلَّع بحركةٍ واحدةٍ[**]

---

(15) ويُمكننا ترجمتها كالآتي: "يكون من سَعد الإنسان أن لا يولَد أو أن يموت فور ولادته".

(16) *Multi talia commeditantes/ Murmure concluso rabiosa silentia rodunt*
(وتُترجَم كالآتي: "كُثر هم الأشخاص الذين، وهم يتفكَّرون بمثل هذه المسائِل، يكتمون همساتهم ويتجرَّعون غيظهم بصمتٍ").

(*) ويدلُّ ذلك على فترةٍ موجزةٍ يشعر فيها المرء بحالةٍ من الاضطراب الذِّهاني لا يخلو من الاضطرابات العاطفيّة (كالذُّعر والغضب والنَّشوة... إلخ). والإدراكيّة الحسيّة (كالهلوسة البصريّة)، ويُرافِق هذه الحالة شعورٌ من اللامبالاة أو التخلُّف النَّفسيّ، وقد تنتهي بنوبة من التشنُّجات وبفقدان الذاكرة التامّ. ومن عوارِض هذه الحالة الصَّرع الصُّدغيّ النِّصفيّ.

(**) انظر من جملةِ أمورٍ أخرى، كتاب *Cento Nuptialis* [والذي يُسمّى أحياناً **زفاف فرجيل** (المترجمة)]، وهو كتابٌ وجيزٌ يتمحور حول المذهب الشِّعريّ "المَرِن" والذي تُذكِّر لهجته بخطاب توطِئةِ كتاب *Petits poèmes en prose* [والذي يُسمّى أحياناً باسم عنوانه الفرعيّ *Le spleen de Paris* (المترجمة)] بقلم بودلير.

وخلاصة القول، يُحيلُ حلم ديكارت، عبر أوزون، إلى فكرةٍ غير مألوفةٍ تقضي بالنَّظر إلى الشِّعر بوصفه ضلالاً. كما يُحيلُ إلى مذهب شعريٍّ يُستوحى على الصعيد الفلسفيّ من عدم اتِّساق الحياة ويُلازِمه على الصعيد الجماليّ الهزل والهُزء.

تستوقِفه هذه الفِكرة لسببين على الأقلّ. أوّلاً، لأنَّ القصائِد التي تُبصِر النور جرّاء نظرةٍ تساؤليّةٍ حول عالم لا يُنظِّمه لا **اللّوغوس** القديم ولا النِّظام المسيحيّ، تُعبِّر عن حالةِ ٱرتباكٍ نشعر بها إزاء الأشياء. ويعني الارتباك أنَّ الوضع الجديد المستجدّ على البشر لا يخوّلنا أن نتفاعل مع هذه الأشياء وفقَ فئاتٍ معروفةٍ، أي بتعبيرٍ آخر، كلاسيكيّةٍ. فالإنسان المتحيِّر أمام مصيره هو ذلك الذي لا يعثر في إرثِ معارفه واستعمالاته على أيّ إجابةٍ تتلاءَم والوضع الذي يُفرَض عليه. وقد تُصاب أجيالٌ وعصورٌ بأكملها بهذا النوع من التعطُّل(*) الذي يُعبِّر عنه أوزون والذي أطلقَ عليه، كما زعمَ هولدرلين عام 1946، اسم **زمن المِحنة** (*Dürftiger Zeit*)، وهي عبارةٌ كرَّرها هايدغر وشرحها[17] فوحدها عمليّات التحوُّل والتبدُّلات المنطقيّة وبلاغة الاستعارات ترجَحُ إذاً. وينتمي ديكارت الشابّ إلى جيلٍ من هذا القبيل: أي ذلك الجيل الذي يُمكننا أن نُصنفه على الفور تحت شعار "الباروكيّة"(**)، أو مثلما يقول إيف بونفوا "حقبة السيسانتو(***) (Seicento)، أي حقبة

(*) أي العجز أو حتّى الشلل الدِّماغي إن جاز التعبير.

(17) ترِد هذه العبارة الشَّهيرة التي أدلى بها هولدرلين في القصيدة المؤثِّرة التي تحمِل عنوان Le pain et le vin، وتعني: "زمن الشدَّة" و"زمن العوز" و"زمن ظلمة البؤس (بحسب غوستاف روو (Gustave Roud)). انظر ص 272–273 من هذا الكتاب.

(**) أي الأسلوب الباروكي في التعبير الفنيّ أدباً وبناءً، وهو يخالِف الأسلوب الإيقاعيّ، وقد سادَ بخاصَّةٍ في القرن السابع عشر وتميَّز بالزخارِف والحركيّة والحريّة في الشَّكل.

(***) تُشير هذه الكلمة إلى حقبةٍ في التاريخ الإيطاليّ وإلى ثقافةٍ كانت سائِدةً في =

الصور الكبرى هذه"[18] ويقتضي في الواقع أن نرى كيف تمّ، وأبعد بكثيرٍ من حدود إيطاليا وحدها، إيلاد مجموعةٍ من الحلول الذهنيّة في مجال الفنون والحياة الروحيّة والفلسفة، وذلك من خلال تراكماتٍ من الصور. وأن نُعاين كيف أنَّ الألوان تنسلُّ على سبيل المثال، داخل لوحةٍ بريشة رامبرانت (Rembrandt)، وكيف أنَّ الأجسام تتقوَّض وتتشابك لدى كارافاج (Caravage) أو بوسّان (Poussin) أو بيار دو كورتون (Pierre de Cortone)، وكيف تُسبَك المعرفة في قصيدةٍ لجان دو لا سيباد (Ceppède) أو في لوحةٍ لمشهدٍ طبيعيٍّ بريشةِ كلود لورين (Lorrain). وبالاختصار، أن نعاين كيف أنَّ شتَّى أنواع الاندفاعات تذهب لملاقاة توازنٍ ما من دون أن تنجَح أبداً في بلوغه. ويسعى ديكارت أيضاً إلى "ترسيخ حالات اختلال التوازن هذه" وتكمن فرادة منهجه في التقاط التحرُّك الكامِن في اللُّغة بغية زعزعة نظام الإدراك. ويُطلِقُ ديكارت في لغته الأفلاطونيّة على الدافع الكامِن وراء هذا التحويل اسم **الحماس**.

يُشكِّل الحماس السبب الثاني الذي يسترعي انتباه ديكارت في مؤلَّفات أوزون. ولا يدلُّ هذا التعبير على حميَّةٍ مقرونةٍ بتطلُّعاتٍ

= القرن السابع عشر. وتعني هذه الكلمة حرفيّاً "ستّة" (sei) "مئة" (cento). وقد امتدّت هذه الحقبة من أواخِر حركة النَّهضة الإيطاليّة إلى مطلع الحقبة الباروكية والحركة المُسمّاة "الإصلاح المُضاد" أو "الإصلاح الكاثوليكيّ" أو أيضاً "الإحياء الكاثوليكيّ" المُضادّ لما يُسمّى "الإصلاح البروتيستانتي". وتُستخدَم كلمة "سيسانتو" للإشارة، كما سبق وأشرنا، إلى القرن السابع عشر، ولكن أيضاً للإشارة إلى التاريخ الثقافيّ والاجتماعيّ الذي شهدته إيطاليا في تلك الحقبة والذي طبعته عدّة حروبٍ ونزاعاتٍ واجتياحاتٍ، والذي بزغت فيه أيضاً براعِم الفنون والهندسة المعماريّة. كما شهدت إيطاليا في تلك الحقبة تطوُّراً على صعيد العلم والفلسفة والتكنولوجيا.

(18) Yves Bonnefoy, *Rome 1630* (Paris: Flammarion, 1994), p. 175.

ساميةٍ، بل ينبغي فهمه وفق جَرَسيَّته اليونانيّة المرتبِطة بالمخيِّلة. وتُطلِق قصائِد أوزون، بشكلٍ خفيٍّ (وهذه إحدى صفات التحيُّر)، نداءً باتِّجاه الحياة الثانية. وبفعلها هذا، إنَّها تُعمِّق أكثر فأكثر المساحة التي تُجلجِل فيها في فراغٍ ما من وجودٍ فَوْطبيعيٍّ يتمكَّن من سدِّه. وحينئِذٍ، تتدخَّل الصور، إذ: يكون من شأن هيولتها المجازيّة، من خلال تغيير وجهة المسألة، أن تملأ الفراغ. ذانِك هما المعنى الذي ينطوي عليه الحماس الشِّعريّ والدور الذي يضطلع به. ويختبِر ديكارت تماماً الطاقة التي يُجيِّشها هذا الحماس، وهو يُدرِك جيِّداً أنَّ هذه القوَّة نفسها تكون عرضةً للانتقال؛ وأنَّها تستطيع أن تعبرَ من دون أن تتلاشى من صورِ الشِّعر إلى هذا المشهد الفلسفيّ المُزخرَف بالصور والرسوم والذي يصِف كتاب **خطاب المنهج** تكوُّنه. ولكن يحدُثُ أثناء هذا العبور تحوُّلٌ إضافيٌّ بفضلِ الصور: ثمَّة حقيقةٌ تتشكَّل، ليس على شكلِ نبرةٍ أو مؤدًّى وحسب كما يحدث في الأمثال اللاتينيّة، بل على شكلِ نظامٍ للعالم، حيثُ: يستحيل جسم الشُّعراء المشتَّت بنيةً. "فالفيلسوف، مثلما يؤكِّد بيار كانيه (Pierre Cahné)، هو الذي يحوِّل إلى نظامٍ **حقيقيٍّ** مجموعة **القِيم** التي يكتسِبها الفلاسِفة ويسلِّمون بها بوصفها قِيماً"[19]

وبالتالي، لا يُمكننا فهم مزيج التحيُّر والحماس إلاّ استناداً إلى خلفيّةِ عجزٍ نستشفُّ منه في آنٍ ذهنيّةَ حقبةٍ وتجربةَ فكرٍ. وهو فِكرٌ مدعوٌ للانتفاض على تحيُّرِ حقبةٍ يخترِقه من جهةٍ إلى أخرى، ولبناءِ نظامٍ حيويٍّ في ظلِّ وجود العديد من الثغرات والكثير من الحالات المضْروب صفحاً عنها، ولأخذ العِلم بقلَّة أساليبه، وللتعويض عن

(19) Pierre Cahné, *Un autre Descartes. Le philosophe et son langage* (Paris: Librairie philosophique Vrin, 1980), p. 88.

ذلك باللُّجوء إلى بعض الأساليب المُرتجلَة، أي للارتجال بهدف الترميق والترقيع.

يُمكننا أن نستنتِجَ من رواية الحلم أنَّ حالة الحيرة التي تصوِّرها تتمحور في الجوهر حول غرضٍ واحِدٍ، ونعني به اللُّغة، والذي يتمّ إظهاره بتنوُّع، من خلال المعجم أوَّلاً وديوان القصائِد ثانياً. ويُشكِّل الارتجال النَّظاميّ ردّاً على التحيُّر الذي يختلِجنا إزاء اللُّغة بمجملها المشوبة بالنَّقص، أي إزاء واقع أنَّ اللُّغة تمثُل دائِماً بوصفها كلاّ (يظهرُ على شكل معاجِم على سبيل المثال) مُثقلاً بالثغرات. وإنَّ الاتِّصاليّة المجازية التي تُنشِئها رواية الحلم بين المعجم ذي الثغرات والمصنَّف الحَرون تدعونا إلى فهم الشِّعر نفسه (المعرَّف في هذا الصدد بواسطة مجمل إنتاجاته الأدبيّة، أو **المدوَّنة**) بوصفه التجلِّي المحسوس للثغرة التي تشوب اللُّغة جوهريّاً. وهكذا، لا يدلُّ مصطلح "شعر على ممارسةٍ، أو "فن ، بقدر ما يدلُّ على علاقةٍ أساسيّةٍ باللُّغة، أو بشكلٍ أدقٍّ بممثِّلاتها الماديّة، ونعني بها: الكتب.

ما ينقص في الكتب إنَّما هي الإجابات على الأسئِلة التي نوجِّهها إليها. وإنَّ الفكرة القاضية بأنَّ الأدب بمفهومه الأوسع يُشكِّل بيئةً تخاطبٍ وهديرَ استفهاماتٍ يتمّ توجيهها عبر صمتِ الأزمنة والأمكنة، أي باختصارٍ، حواراً مستحيلاً، أصبحت فكرةً شاحِبةً في تمثيلاتنا الذهنيّة. فهي قد أخلَتْ المكان لسيطرة التبادل الكلاميّ، وهو مصطلحٌ بات بالتدليس مرادِفاً لمصطلح حوار. والحال أنَّ هذا التبدُّل يُنشئ في قلب دائِرة الخطاب قيمةً اقتصاديّةً غريبةً تماماً عن ما قد يعرِفه مؤلِّفٌ أو قارئٌ من القرن السابع عشر. ويفترِض التبادل الكلاميّ في الواقع وجود تكافؤ بين الجُمَيلات. فهو يؤسِّس ضمنيّاً لمبدإ وجود وزنٍ من حيث المعنى والحقيقة يكون قابلاً للمقارنة بين الأجزاء المواجَهة. فالكتب والأفكار تتبادل، إذ: إنَّها تُعرَض في ظلّ

الضوء المُنبعِث من "النشاط الثقافيّ" والتوسيط(*)، وحتّى العرض المسرحيّ، ومن ثمّ تتلاشى لتُفسِحَ مجالاً لكتبٍ أخرى ولأفكارٍ أخرى **متكافِئة**. ومشبَّعين بالخطاباتِ وثملين من التصريحات الفريدة من نوعها، انتهى بنا المطاف إلى اعتبار هذا التبادُل بمثابة شرط حياة الفِكر وميزته حتّى. ونرى في ذلك دليلَ حيويّةٍ(20)

والحال أنّه لا يسع الأدب إلاّ أن يُناقِض هذا الظاهِر. فمَن يتحدَّث بشأنه عن "حوارٍ"، فهو يُشير إلى فَقدِ توازنٍ مطَّردٍ وتكافؤٍ مستحيلٍ ومتعذِّرِ الوجود ولا يُعقَل بين مجموعةٍ من المفاهيم. كما أنّه يُشير على نحوٍ أوسع إلى الكَبتِ والقلق اللّذَين نشعر بهما لدى الاحتكاك بكلّ فكرةٍ باعتبار أنّها تمثُل بادئ ذي بدءٍ لذِهننا بمظهر الجسم الغريب وأنّها تكون ضمن هذا النطاق مُبهمةً بالنّسبة إلينا - ويكفي ربّما أن نقول غير مفهومةٍ؛ وباعتبار أنّ كلّ محاولةٍ نقوم بها لجعلها تتّخِذ مكاناً في تخيُّلاتنا الباطِنة تفترِضُ بذلَ مجهودٍ حثيثٍ وتضحياتٍ موضعيّةٍ ومعاناةٍ مُتفشيّةٍ. فإنْ كانت الكتب تتحاور، فإنّ ذلك يتمُّ دوماً ضمن نطاقِ توتر اللاّإدراكيّة الإجماعيّة هذه وحرب حالاتِ سوء التفاهم. ومن شأن الانصقال الذي يُخضِع مصطلح **أدب** تمثيلاتنا الذهنيّة المألوفة له أن يجعلَ مملكة الصُّمّ والمكفوفين حيثُ يُناوِرُ فاعِلو فعلِ القراءة تغربُ عن نظرنا وعن سمعِنا. ولا يعني ذلك

(*) يعني مصطلح التوسيط أو التوسُّط في مجال الفلسفة عمليّة إيجادِ وسيط أو أسلوبٍ لشيءٍ ما بغية إظهاره أو تعريف الناس عليه.

(20) يصوِّر جان فرانسوا ليوتار، بالمعنى نفسه، "عالم التبادل الكلاميّ الكامل الأحق الذي ترعاه العملة التي تُمثِّل المعادِل العامّ لكلّ سلعةٍ، سواء كانت بضائع، أو جسدٍ أو روح. أمّا عالمنا نحن (النّظام)، فليس سوى عمليّة تعميم روتين التبادل هذا ليُطاوِل اللُّغة، ونقصِد به: التخاطب والتفاعليّة والشّفافيّة والجدل، حيثُ يتبادل فيه الكلام مع الكلام بوصفه قيمة استعمالٍ مع قيمة استعمالٍ أخرى"، نقلاً عن: Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes* (Paris: Galilée, 1993-2005), pp. 178-179.

أنَّ التبادل من شخصٍ إلى آخر يكون مستحيلاً بل أنَّ المُكتسب لا يتطابق فيه أبداً مع المعطى.

فما يُصادِفه ديكارت في أحلامه إنَّما هي التجليّات الشَّيئيّة لهذا اللاتساوق. زِد على أنَّ هذه الإسقاطات تحدُث على مستويَين متمايزَين، ألا وهما: المستوى الحُلميّ والمستوى النصّيّ. ويختلِقُ الحلم بادئ الأمر هذه الأغراض البورخسية[21]، ونعني بها **الكتب الغامضة**، أي المؤلّفات التي تكون حقيقتها قابلةً لأن تتأثّر، جزئيّاً أو كليّاً، بالشَّخص الذي يستطلعها. وإنَّ هذا الانسحاب الملموس للغرض يُشكِّل الدليل الأوّل على المقاومة (بمعناها المزدوج الذي ينطوي على معنى اللاّنفاذيّة والصلابة) التي يُبديها بوجه مستخدِمه. ولكنَّ قصيدتا أوزون تنقلان بدورهما وبالتناوب هذا التردُّد. فهما، من خلال الإشارة إليه ليس من منظور العلاقة المحصورة التي تُنشِآنِها مع المقروئيّة وحسب، بل من منظور الوجود نفسه (**ما هو الدَّرب الذي ينبغي أن أسلكه في الحياة؟**)، تُسلِّمان بعدم ثبات كلّ فكرةٍ في حركةِ نقلها وتُبرِزانه. فالدافع المشترك بين هذَين النصَّين، أي ذلك الذي يُمكننا أن نفترِض أنَّه يُملي لاشعوريّاً اختيارهما، إنَّما هو أبعد من حدودِ كلّ إحالةٍ فلسفيّةٍ وضع الفِكر التساؤليّ نفسه. فما هو مصير أدب يكتفي بطرحِ الأسئِلة من دون أن يُجيبَ عليها أبداً؟ وما هو مصير أدبٍ يُقرُّ بعدم قدرته على إثبات أيّ شيءٍ، لا على طريقة سقراط الذي يعمَد إلى إرجاء الإجابات بغية جعلها تنبثِق بشكلٍ متألّقٍ أكثر، بل من أجل طرحِ تساؤلٍ يتعذَّر تجاوزه؟ وأخيراً، ما هو مصير أدبٍ يقدِّم الواقع القاضي بعدم وجود الإجابات بوصفه الفكرة الوحيدة المعقولة، كما أنَّه يعتبِر أنَّ

---

(21) يذكر بورخس (Borges) بوضوحٍ أحلام ديكارت في قصَّته القصيرة التي تحمل عنوان *Le livre de sable*.

كلّ تأكيدٍ يبتعِد عن هذا النفي لا يكون إلاّ وليد كذبةٍ أو تستُّرٍ على ضعفه الخاصّ؟

يُقال إنَّها البيرونيّة(*) أو الشكوكيّة(**) أو الشكّ المنهجيّ أو حتّى العدَميّة، علماً بأنَّ معجم المفردات الفلسفيّ يملك عدَّة أساليب للإشارة إلى هذا النوع من المواقف. ولكن في الواقع، لا يصوِّر أيّ من هذه المذاهِب ما يتطرَّق إليه ديكارت في الحلم الذي يتمحور حول قصيدتَي أوزون. ومردّ ذلك إلى أنَّ السؤال ما هو الدَّرب الذي يجب أن أسلكه في الحياة؟ لا يُعتبَر مجرّد سؤالٍ فلسفيٍّ، بل إنَّه فيضٌ من الأسئِلة، إنَّه إبحارٌ عبر الاستفهامات الأساسيّة، أي تلك التي تتعلَّق **بدرب الحياة** (iter vitae) والتي لا تملك من حيثُ جوهرها حدوداً يمكن توسيعها غير حدود الحياة نفسها. فواقع أن نطرحَ التساؤلات لا يُساوي، من وجهة نظر أوزون، واقع أن نطرحَ سؤالاً، بل يعني أن نضع موضع التنفيذ الطابع الذي لا ينفَد الذي يتحلّى به السؤال وأن نعطيه شكلاً. كما يعني أن ندع، من خلال تكثير **الأمثلة**، الواقع الحيويّ يُمارس متماديَته(***) وأن نماهيه مع ترقّيه[22] فأن نعيش، كما يقول أوزون، يعني أن نقتفي أثر درب كيفيّة العيش. ولا يسعنا أن نعرِض هذا الواقع إلاّ من خلال تمايل شخصٍ يمشي، والذي يُعبَّر عنه بواسطة تعاقُب المتناقِضات، أو **حالات الإبهام**[23] (ambiguitas).

(*) إنَّها نزعةٌ فلسفيّةٌ شكيّةٌ تقرّر أنَّ كلّ حقيقةٍ هي احتماليّة، وهي منسوبة إلى بيرون الإغريقيّ.

(**) إنَّه مذهب الشكّ أو الارتياب، أي شكّ في مبادئ الدين الأساسيّة كالخلود والوحي.

(***) إنَّها صفة معنى مجرَّد يمتدُّ شموله إلى معنى مجرَّد آخر بكامله أو إلى جزءٍ منه.

(22) يستخدِم أوزون العبارة التالية: *Peregrinos cura domus sequitur*، أي "إنَّ القلق البيتيّ يلازِمنا في أسفارنا".

(23) إنَّ العنوان الفرعيّ لهذه القصيدة هو: *Phytagoricon de ambiguitae vitae*.

وهكذا، يُشكِّل أسلوب التمشّي أفضل طريقةٍ لاختبار الإبهام. كلامٌ ناشِطٌ وأقوالٌ متناقِضةٌ تُمتحَن في اندفاعة النصّ، هو ذا بالضَّبط ما يتنافى في قصيدتَي أوزون مع كلّ تصنيفٍ فلسفيٍّ.

ولكن، هل يُمكن في الحقيقة التعرُّف عليهما وفق مفردتَي "نصّ" و"اختبار"؟ يستحيل فعل ذلك تماماً، أو على الأصحّ وفق المفردة الأولى فقط، ولكنَّهما لا تنتميان كلياً إلى الثانية. فهما تُقدِّمان بالأحرى صيغةً زمنيّةً، أي صيغةً معيَّنةً كانت منتشرةً في الماضي. وليس الغموض، بالنِّسبة إلى قصيدتَي أوزون، إلاّ نتيجةً لعمليّة الانتشار تلك. فوحدها صيغةٌ رمزيّةٌ كانت منتشرةً وقتيّاً تخوِّلنا، بالمعنى الذي تُمكِّننا فيه من إجراء تأويلٍ، اختبارَ الإبهام. فالصيغة تنشر الإبهام الناشِط الذي يكتنِف الوقت؛ أو بتعبيرٍ آخر، من شأن الإبهام أن يُفعِّل عمليّة انتشار الصيغة الزمنيّة، أو يُمكننا أن نقول أيضاً: إنَّ عمليّة انتشار الوقت من شأنها أن تُفعِّل الإبهام. ولكن أيّاً تكن الطريقة التي نُرتِّب بموجبها هذه المصطلحات، ثمّة فراغ يبقى داخل الجُملة، إذ: يفتقِر بالضَّبط هذا القول إلى فاعلٍ، وهذا بالذات ما يُشكِّل في آنٍ جوهر السؤال وموضوع الإبهام.

والواقع أنَّ ثمّة طريقة أسهل لشرح قصيدة أوزون تقضي بتصوُّر الفعل الشِّعريّ وكأنَّه، من خلال استعمالٍ معيَّنٍ للُّغة، بديلٌ عن الحوادِث التي تعجز الخطابات العقلانيّة عن استنفادِها. بيد أنَّ هذه العبارة تبقى ذات طابعٍ عامٍّ للغاية. كما يتَّصِف هذا الحصر بطابعٍ سالِبٍ بشكلٍ صارِمٍ للغاية. فالقصيدتان تَبنِيان بنفسهما حوادِثهما. وتُشكِّل عمليّة اختِّبار المُبهَم إحدى هذه الحوادِث أسوةً بعمليّةِ المضيّ لملاقاة الحقيقة. ولا تقتصِر عمليّة بناءِ حادِثةٍ ما على إجراء مجرّد عمليّة تبديلٍ أو على إجراءِ كشفٍ بالوقائِع. أمّا في الحالة التي نعكِف هنا على دراستها، فتُشكِّل القراءة الثانية للقصيدتَين والتي يقوم بها حالِمٌ فريدٌ من نوعه (أي ديكارت) بعد مرور عدَّة عصورٍ على

عمليّة تأليفهما؛ بالإضافة إلى القراءة التي يجريها قرّاء لاحِقون آخرون (أي نحن) لهذه القراءة نفسها مُسقطين فيها المعارِف التي في جعبتهم حول عَمَل القارئ الأوّل، تنضيداً لوجهاتِ النظر وكشفاً تجسيميّاً[*] (أو **طباعةً مُجسّمةً**) يُساهِمان في إنشاءِ الحدَث.

ما المقصود إذاً بفعل القراءة في الحلم[24]؟ يعني ذلك أن نتحرَّر من اقتضاءات القراءة، أي: من الانشغال بالحرفيّة وبقواعِد اللُّغة وبثبت المصطلحات، ومن إيلاء الانتباه للدلاليّة وللتسلسلات الكلاميّة المنطقيّة والتصويريّة. وتُخلي هذه الوساوِس كلّها المكان للتداعيات الفِكرية الحرّة وحدها، مثلما تُظهِره رواية بابيه[25] وتمثّل "تفسيرات" ديكارت أسالِيباً متعدِّدةً لجَذب النصّ في اتّجاهاتٍ غير متوقَّعةٍ ولعزوه إلى إمكان حدوثٍ شخصيٍّ وتاريخيٍّ، أي باختصارٍ، لنقله من مكانٍ إلى آخر أو ترجمته. وإنَّ انطباعَ العصريّة الذي تُعطيه الرواية يركن في جزءٍ كبيرٍ منه إلى حالات النَّقل العاطفيّ[**] هذه.

(*) إنّها تقنيّة راديويّة لفحص داخل الجمجمة بجهازٍ خارجٍ عنها.

(24) نعتبر بمثابة الأمر الذي لا يُعتدُّ به واقع أنَّ ديكارت لا يعمَد إلى قراءة قصيدتَي أوزون بشكلٍ بيّنٍ وشموليّ. فمجرّد ذكرهما في رواية الحلم يُعتبَر غايتياً بمثابة التقديم.

(25) "ومتابِعاً تفسير حلمه أثناء رقاده، اعتبرَ ديكارت أنَّ القصيدة التي تتمحور حول التردُّد بشأن نوع الحياة الذي يتوجَّب على المرء اختياره والتي تُستهلُّ ببيت الشِّعر القائِل ما هو الدرب الذي ينبغي عليّ أن أسلكه في الحياة (Quod vitae sectabor iter)، كانت تدلّ على سداد رأي شخصٍ حكيم أو حتّى على علم اللاهوت الأخلاقيّ. وعند ذاك استيقظَ ديكارت، شاكّاً في ما إذا كان يحلُم أو يتأمّل، ولكن من دون أن يشعر بالانفعال: ويواصِل، وعيناه مفتوحتان، تفسير حلمه المتمحور حول الفِكرة نفسها. فهو، من خلال الشُّعراء مجموعين في المصنَّف، يقصِد الإشارة إلى الوحي والحماس اللَّذَين يتأمّل في أن يكونان من نصيبه. ومن خلال قصيدة بيتاغور (Pythagore) التي تحمِل عنوان *Oui & le Non* يقصد الإشارة إلى أنّه كان يفهَم الحقيقة والزَّيف في المعارف البشريّة وفي العلوم الدنيويّة".

(**) أي توجيه عاطِفة واعية نحو موضوعٍ بديلٍ في حالة الإكراه أو الضغط الاجتماعيّ.

بيد أنّنا نكون بدورنا فاعلي هذه العصريّة، نحن المتآلفون مع الفِكر الفرويديّ، ونحن الذين نعلمُ ما تعنيه عبارة "تداعي الأفكار الحرّ"، ونحن الذين نستخدِم هذه الصياغة عَمداً، مع أنّها (أو بالأحرى **لأنّها**) لا تعني شيئاً لأوزون ولا لديكارت؛ كما أنّنا نتعامَل مع النصّ بمقتضى الطلاقة نفسها ونمط الانتفاع التاريخيّ نفسه اللّذين كان ينتهِجهما ديكارت بخصوص أوزون.

إنّهما قصيدتان يتمّ إطلاقهما في الزمان وفي تعقُّفاته واسترجاعاته وحالات نسيانه وانبعاثه... إنّهما قصيدتان يحتلُّ فراغٌ استفهاميٌّ كبيرٌ قلبهما، وتكونان عرضةً لصراع الذكاء وسوء التفاهم، علماً بأنّ الأوّل لا يتمّ من دون الثاني - إذ لا يحصل تملُّكٌ من دون سلبٍ؛ ولا تلقٍّ من دون عدم فهم؛ ولا اجترارٍ من دون نسيانٍ أساسيٍّ. وإنّ هاتَين القصيدتَين اللّتَينِ يُصار هكذا إلى إسقاطهما عبر التاريخ وبين أيدٍ مجهولةٍ ومتلهِّفةٍ تُعهَد إليها، تتمكّنان من تمثيل عمليّاتٍ أخرى من النسق نفسه. فوراء الباعث المُقولَب والمتمثِّل بمفهوم **درب الحياة** (iter vitae) الذي تحدَّث عنه أوزون، تتراءى مسائِل أخرى بفضل الحلم **المُسيِّر** الذي راودَ ديكارت، والذي يكتسِبُ أهميّةً مختلفةً تماماً في المستقبل، على غرار ما يجري بين ممارسة فنّ نظم القصيدة و**درب الحياة** في إطار الأزمة التي يعيشها مالارميه عام 1866؛ أو أيضاً "جهنّم" هذه التي يُبشِّر ريلكه مَن اختبَرَ البُعد عن اللّه بالنزول إليها، قائِلاً: "وحده مَن كان يسكن في جهنّم نفسها يرى السماوات المُسارِعة إلى الأمام تعود إليه مع كلّ ما هو شديد التعلُّق ومتجذِّرٌ في الدنيا"[26] وفي الحالتَين، **يبتدئ درب**

(26) Rainer Maria Rilke: «Lettre à Ilse Jahr du 22 février 1923,» dans: *Œuvres 3. Correspondance*, trad. par B. Briod, P. Jaccottet et P. Klossowski (Paris: Seuil, 1976), p. 541.

الحياة ("أحتاج إلى عشرِ سنواتٍ: فهل سأحظى بها؟"، كما يقول مالارميه في رسالته التي وجَّهها إلى كازاليس[27] (Cazalis)) عقبَ تجربةِ الإعياء والضَّنى (ويكتِب مالارميه أيضاً للمُرسَل إليه نفسه، ما مفاده: أصبحتُ الآن لاشخصيّاً..."). ولمَ، كما يقول ريلكه، يتوجَّب على هؤلاء الذين لم يخرجوا أبداً عن هذا "الطريق الملتفّ الطويل والغريب" والذي يُفضي من الخطيئة إلى اللّه "أن يسيروا على الدَّرب"؟

ليس الترقِّي الذي يجول في خُلدِ ريلكه سوى خطّ سيره الخاصّ كشاعرٍ، إذ: من شأنه أن يُفضي إلى المَركزَة على المحسوس وعلى الشُّعور الدُّنويّ. وبالنِّسبة إلى مالارميه أيضاً، تنتهي المغامرة - أي رحلة عبور جهنَّم - إلى مُعاينة الأوهام الماورائيّة. فكما لو أنَّ الدَّعم العقليّ للوجود، أي مجموع تصوُّراته ومعتقداته، يغيبُ على حين غرّة (وفي الواقع، لا تخلو مثل هذه التغيُّرات الكامِلة من بعض الحدَّة)؛ وكأنَّ الشَّخص (أي تركيبة "الفِكر والجسد" كما يقول ليوتارد) يكون مدعوّاً لأن يختبِر فجأةً، مع ما يُرافِق ذلك من شعورٍ ببعض الدوار، الغياب الهائِلَ لهذه الدعامات وكليّة وجود المحسوس المالِئة الفراغ. وقلّ ما يهمُّنا في هذا الصدد واقع أنَّ هذا التبدُّل الجذريّ يُنتِج لاحقاً إعداداتٍ عقليّةً، كما يحصل لدى مالارميه. بل ما يهمُّنا قبل كلّ شيءٍ إنَّما هو حقل الإحساسات الذي يُشرَّع بوصفه مرجعاً شموليّاً. وتعرِض قصيدتا أوزون، من خلال صيغة الحيرة الأساسيّة التي تعبِّران عنها، المرحلة الأولى من مراحِل هذا التبدُّل. ولكن، حتّى وإنْ بدا وكأنَّ هلع جهنَّم يشلُّهما،

(27) نقلاً عن ستيفان مالارميه من رسالةٍ وجهَّها إلى هنري كازاليس بتاريخ 14 أيّار/ مايو عام 1867.

إلاّ أنّ تعداد **الأمثولات** يدلُّ أصلاً على وجود دربِ انفراجٍ محتملٍ. فالعامِلُ السَّلبيّة، كما يُقال، يفعَل فِعله فيهما، بالمعنى الذي يُشير فيه إلى ارتقاءٍ موعودٍ في مكانٍ آخر، أو لاحِقاً، أو في لغاتٍ أخرى، إلخ. وتكمن إحدى التبعات الأكثر سريّةً وفاعليةً والتي يُفرِزها مثل هذا العمل في تقويضِ الفرضيّات اللاهوتيّة والفلسفيّة برمَّتها التي تُقدَّم عادةً لدحض **حالات الغموض** التي تكتنِف العالم. فبعد كلّ حساب، يُشكِّل الاضطراب بدوره شكلاً من أشكالِ الذهول.

* *

ثمّة رجلٌ وحيدٌ في مدينةٍ مجهولةٍ. وتمرُّ أمام ناظرَيه باصاتٌ تزرعُ الأرض ذهاباً وإياباً ويبدو وكأنّه مقدَّرٌ لها كلّها، من خلال الحرف أو الرقم الذي يرمزُ إلى خطِّ سيرها، أن تبلغَ هدفاً محدَّداً. بيد أنَّ هذه التنقُّلات المُقرَّرة تكون مُلغِزةً بالنِّسبة إلى الشَّخص الغريب الذي يجهَل كلّ شيءٍ عن نظام شبكات الطُّرقات- مع أنّها تكون مُقرَّرةً في الواقع. أمّا هو، فهو متسكِّعٌ يهيم على وجهه ليس من دون مصيرٍ، بل على الأقلّ من دون وُجهةٍ محدَّدةٍ. ويتملَّكه شعورٌ بوجود طائِفةٍ من حالاتِ الحتميّة الكمداء. وينتمي ديكارت في أمستردام، مثلما يصِفُ نفسه في الرسالة التي يوجِّهها إلى صديقه غويز دو بالزاك، إلى فِئة المواطنين هذه. وإنَّ المعتقدات والتصوُّرات التي من شأنها أن تساعِده على تأدية دوره هو أيضاً في تناغم التدفُّقات المدينيّة الهائِل تبقى منيعةً عليه. فهو يجِد نفسه أسيرَ مبدأ اللاّعلم هذا الذي لا يندرج في خانة الجَهل بل في خانة آداب الانسحاب والرَّغبة في عدم الانخراط والإحجام عن الدخول إلى بعض الأنظمة العاديّة التي قد يفتَحُ مفتاحها أبواب المثوليّة على مصراعَيها. ويعني ذلك المكوث على ضفاف العالم، أو بالأحرى الابتعاد عن شتّى أنواع التبادلات - من بضائِعَ وكلامٍ. كما يعني

بالضَّبط الامتناع عن كلّ استعمالٍ تجاريٍّ يتناول الكلام، فضلاً عن الامتناع عن الإسناد والإحالة الشموليَّين، وعدم التنازل عن تلك النقاط الآنِفة الذِّكر بالحدّ الأدنى، وعدم القبول مطلقاً بالانخراط في الانشغال السّائِد. ويعني ذلك أن نكون في غير موضِعنا من دون أن نُبدي تمرُّداً أو أن نأخذ استراحةً. وأن نبقى فقط بعيداً عن **هذا** (سواء كان مدينةً أو تاريخاً أو حقبةً...) الذي يجعل إمكان الحدوث يغمرنا. وأن نتقبَّل بشكلٍ مزّاحٍ، ومَرِحٍ حتّى، الهوَّة التي تفصلنا عن سوانا من البشر المنهمكين كلُّهم **بممارسة التجارة**. وأن نستمتع بذلك. ويعني ذلك أن ننغمس، شعراء أو فلاسفة على نحوٍ لا بتيٍّ (فما الفرق عند هذه المرحلة)، في نصٍّ ما تقتصِر مهمَّتنا الوحيدة فيه على اقتفاء أثر الكتابة.

رواية ما قبل البَدء الشَّهيرة

(فيكو وبودلير)

إنَّ ما نتعرَّف عليه بادئ ذي بدءٍ في القصيدة، أي ما يجعلها تبرز كقصيدةٍ بالنِّسبة إلينا، إنَّما هو علم إناسة اللُّغة، ونعني به: الطريقة التي بموجبها تُبتنى البشريّة فيها. ولا تفتأ الأحكام الجماليّة أو الذاتيّة أو المحرِّكة للعواطف ثانويةً إزاء هذه المُصادرة التي توجِّهها القصيدة نفسها والتي يرجوها في الوقت نفسه الشَّخص الذي يضَع يده عليها.

وليس علم إناسة اللُّغة إلاّ عمليّة استذكار (واجترار) هذه المُفارَقة القاضيّة بأنَّ اللُّغات تُشكِّل أدواتٍ متلازِمةٍ مع وضع هؤلاء الذين يستخدمونها (**الإنسان المِهذار** (Homo loquax))، وبأنَّها مع ذلك لا تكفُّ عن اقتلاعهم من هذا الوضع نفسه. وهكذا، إنَّ السؤال الذي تطرحه أيّ قصيدةٍ لا يتمحور إلاّ حول درجة القُرب أو البُعد بيننا وبين لغتنا، أي: حول الواقع القاضي بأنَّه من الممكن وجود مسافةٍ ما بين هذا الوجود الحميميّ الذي يتكوَّن منه كلّ واحدٍ منّا وهذا **النحن** (nous) الذي تُنشئه اللُّغة؛ وأنَّه بمقدور اللُّغة هكذا أن

تعني شيئاً آخر غير مطابقة الجسم مع قوانينه، أو أن لا تعني شيئاً على الإطلاق؛ أي أنّها قد تعني باختصارٍ أنّه من الممكن أن تتجلّى **لغتنا** ("اللُّغة") فينا كالعنصر الفاعِل لمرجعٍ غريبٍ عن أنفسنا. تلك هي عطيّة القصيدة.

يُطالِعنا هنا أكثر من سؤالٍ، أو شيءٌ آخر ربّما. إنّه تمزُّقٌ وكَلَمٌ غير محسوسَين بشكلٍ أساسيٍّ، ولكنّهما مع ذلك يستوجِبان التعويض باستمرارٍ (أو **المكافأة**، كما يُسمّيها مالارميه). فواقع أنّ عمليّة تذييتنا(*) تكون خاضعةً لتراكيب اللُّغة نفسها التي تصلح لإنشاء عمليّاتِ تذييتٍ أخرى يُشكِّل إفشاءً لا ينضَب لسرِّ مُلازِمٍ لاستعمال اللُّغات وللتبادل الذي تُرصَد له ويُسقِط على الحلم فرادةً مُطلقةً ويُضفي على علاقتنا بالعالم نوعاً من المُحال. فكيف تتمايز **كينونتي** بالنِّسبة إليّ وإلى الآخرين إنْ كانت الوسيلة التي ألجأ إليها للدلالة على هذه الكينونة توغِل في العموميّة وعدم التمايز عن سائِر الكينونات؟ وكيف السبيل إلى الدلالة على لحظة وقوع تجربةٍ فريدةٍ وعلى مكان حدوثها إنْ كنتُ أعجز عن فعل ذلك إلاّ من خلال اللُّجوء إلى **قاسم** مشتركٍ بين الأماكن كلّها واللّحظات كلّها؟ لا تركن تساؤلاتٌ من هذا القبيل إلى "تفسيريّة(**) الشّخص وحسب. بل إنّها تمتدُّ لتطاوِل حياة الجماعات والأسر بشتّى أنواعها والمجتمعات

(*) أي عمليّة التحويل نحو الذاتيّة أو نحو المزيد منها.

(**) تدلّ التفسيريّة، والتي تُسمّى أيضاً الهرمنيوطيقا (Herméneutique)، على المدرسة الفلسفيّة التي تُشير إلى تطوُّر دراسة نظريات التفسير وفنّ دراسة النُّصوص وفهمها في فقه اللُّغة واللاهوت والنقد الأدبيّ. ويُستخدَم هذا المصطلح في الدراسات الدينيّة للدلالة على دراسة النصوص الدينيّة وتفسيرها. أمّا في مجال الفلسفة، فيدلُّ على المبدأ القاضي بأنّ الحقائِق الاجتماعيّة (وربّما أيضاً الحقائِق الطبيعيّة) تُشكِّل رموزاً أو نصوصاً يجب أن يتمّ تفسيرها بدلاً من وصفها أو إيضاحها بموضوعيّة.

الكبيرة والصَّغيرة[1] فهي تُشكِّل فيها، تِبعاً للإجابات التي يتمّ التزويد بها، محرِّكاتٍ تاريخيّةً جدّ نافِذةٍ.

تُشكِّل الروايات الميثولوجيّة الشَّهيرة عدداً كافٍ من الأدلَّة التي تشهَد على هذه الجهود الفرديّة أو الجماعيّة الهادِفة إلى ترشيد اللاتميُّزيّة الصامتة. إذ تغيبُ عن الذاكِرة العشائِر التي كانت تحتشِدُ فيها يوماً وتتلاشى الفرديّات التي كانت تستمدُّ منها قوَّة استثنائِها وتُمحى البُنى العقليّة التي كانت تلجأ إليها ولا تبقى إلاّ هذه الآثار الحيّة التي لا تنفكُّ تُخاطِبنا، وذلك لأنَّ هذه الروايات لم تكن مرصودةً بالضَّبط إلاّ لتأسيس فرادةٍ مشتركةٍ لكلام وجماعةٍ. **فملحمة الإلياذة** (*Iliade*) **وملحمة المهابهارتا**[*] (*Mahābhārata*) **وملحمة غلغامش** (*Épopée de Gilgamesh*) تروي بشكلٍ عامٍّ معارِكَ ضروس وتُعبِّر مجازيّاً عن هذا الصِّراع الذي يعجز عنه الوصف والهادِف إلى اقتلاع شعوبٍ بأكملها من قَدَر الصَّمت المشترك والسقوط في غياهِب النسيان والترحيل. ويُشكِّل صوت صليل الأسلحة ولون الدمّ القاني فضلاً عن دويّ المآثر والشَّكاوى عدداً من الحوادِث البارِزة المرصودة للتأثير في ذاكرات الأجيال القادِمة وجمعها بواسطة الهلع.

بيد أنَّه ثمّة وسائِل نجاحٍ روائيّةٍ مغايرةٍ تماماً تتنحَّى فيها قيمة البناء مُخلِيةً المكان لقيمة التفسير. وتفتقِر هذه الأساطير إلى الاختبارات والصِّراعات. إنَّها أساطيرُ ما قبل بداية الزمن وهي تُسمَّى

---

(1) إنَّها تعبُر التأمُّل المُستفصِل الذي تحدَّث عنه فيكتور كلمبيرير (Victor Klemperer) في كتاب *L.T.I.* أو ابتكار الجَدْلُغة (novlangue) لدى أورويل (Orwell).

(*) إنَّها واحدة من الملحمتَيين الكُبريَين المكتوبتَين بالسنسكريتيّة في الهند القديمة، وهما: المهابهاراتا والراماياتا. وتُشكِّل المهابهاراتا جزءاً هامّاً من ثقافة شبه القارة الهنديّة ومن الميثولوجيا الهندوسيّة. كما تُشكِّل أحداثها محاولةً لمناقشة الأهداف الإنسانيّة ضمن تقليدٍ راسخ يحاول تفسير العلاقة بين الفرد والمجتمع والعالم وطبيعة الذات وأعمال الكارما.

لهذا السَّبب فِردوسيّةً، كما أنّها تسبِق، في مجال علم الأسباب، وجود النِّزاعات الكبرى. وهي بالكاد تُعتبَر رواياتٍ في الحقيقة، فهي تُعدُّ بالأحرى بمثابة الشَّرط والخلفيّة الأسطوريّة التي ترتكِز عليها الملحمات الشِّعريّة المستقبليّة. فهي ترسِم ببعض الخطوط البسيطة الحالات التي تكون فيها الأشياء والكائِنات السابِقة لكلِّ حدثٍ. كما أنّها تُشكِّل الفرضيّة التي انطلاقاً منها يُطلِق التاريخ، حتّى الأسطوريّ، جدليّته. ولا يتمّ عامّةً التحدُّث بشكلٍ مستفيضٍ عن هذه اللَّحظات[2] لكثرة ما يكون كتّاب الملحمات الشِّعريّة[*] على عجلةٍ من أمرهم لبلوغ لعلعة المعارك والخشية (phobos) والشَّفقة (eleos). أمّا في عصرِ الرواية، فتتطابَق هذه الأمور مع فترةِ حلم يقظةٍ مديدٍ يبدو فيه الفاعِلون وكأنّهم لا زالوا أبطال حلم اليقظَة. "وتملك الحكايات البربريّة كلّها بداياتٍ خُرافيّة"[3]، مثلما يؤكِّد فيكو. كما هو شأن الحكاية التالية:

> كان ذلك على عهد القائِد كرونوس (Cronos) حين كان لا يزال حاكِماً في السَّماء. وكان الناس يعيشون وكأنّهم آلهة زمانهم، وكان قلبهم خالياً من الغمّ وبعيداً عن الأحزان وبمنأى عنها، كما أنَّ الشيخوخة البائِسة لم تكن تؤثِّر فيهم؛ بل كانوا يهرجون ويمرجون، كونهم يتمتَّعون بسواعِد ومآبِض دائِمة الشَّباب، في الولائِم بمعزلٍ عن كلّ أذى. وحين توافيهم

(2) ستة عشر بيتاً شعريّاً حول السلالة العريقة في قصيدة *Les travaux et les jours* بقلم هسيود (Hésiode) على سبيل المِثال.

(*) وفي القرنَين الرابع والخامِس قبل الميلاد، كان يُطلَق أيضاً في اللُّغة اليونانيّة على كاتب الملحمة الشِّعرية اسم "رابسود".

(3) Giambattista Vico, *La science nouvelle*, trad. par Alain Pons (Paris: Fayard, 2001), p. 102.

المنيّة، كانوا يبدون وكأنّهم يستسلِمون للثُبات. وكانوا ينعمون بشتّى أنواع الخيرات. فالتربة الخصبة كانت تُغدِق عليهم الغلاّت الوفيرة من تلقاء ذاتها، وهم سعداء وخَالو البال كانوا يعيشون في حقولهم وسط هذه الخيرات التي لا تُعدُّ ولا تُحصى[4]

ثمّة كلمتان، في هذا العرض الذي يتناوَل العصر الذّهبيّ، تُعبِّران عن ثبات العصور التاريخيّة البدئيّة، ألا وهما: **سعداء** (éthélèmoi) **وخالو البال** (hèsuchoi) اللّتَين تعنيان من جهةٍ **قابلون بعيشتهم** (bien voulant) **وراضون** (consentants)، ومن جهةٍ ثانيةٍ **هانئون** (tranquilles) **وساكنون** (immobiles) **ومسالمون** (placides) وحتّى **صامتون** (silencieux) وتُبرِز هاتان الكلمتان الانطباع العامّ الذي تُعطيه هذه الروايات الخرافيّة؛ فهما الدليل على وجود تناغم تامٍّ بين الآلِهة والبشر من جهةٍ وبين البشر والأرض من جهةٍ أخرى. فلم تكن باندورا (Pandore) قد نشرت بعد في العالم بذور تلك التفاوتات التي يُطلَق عليها في اللُّغة اليونانيّة أسماء zèlos (أي الحسَد) وhubris (أي الجور) وeris (أي الشّجار أو النّزاع).

يستنِد سِحر هذه الروايات في جانبٍ منه إلى المعرفة التي تزوّدنا بها حول ما لا يُعرَف؛ وإلى قدرتها على كشف "أشياء محجوبة منذ نشأة الكون" أي باختصارٍ إلى كَشف النقاب عن سرٍّ ما. ولأنّ الأزمنة البدائيّة لم تُخلَّف بالضبط أيّ روايةٍ، تتمكّن روايةٌ ما

---

(4) Hésiode, *Les travaux et les jours*, trad. P. Mazon (Paris: Les Belles Lettres, 1928), v. 111-119, p. 90.

وبشأن اقتراح ميزون (Mazon) نفسه، أبيح لنفسي إيثارَ عبارة "سعداء وخالي البال" ("contents et tranquilles") "على عبارة "في فرحٍ وسرورٍ ("dans la joie et la paix") بغية نقل العبارة اللاتينيّة التالية: *éthélèmoi hèsuchoi*.

وحدها أن توضحها. إذ تُخفِق الخطابات التاريخيّة كلّها في تصوير تلك العصور التي تفتقر إلى تاريخ، لأنَّ هذا التصوير لا يكون على اتّصالٍ بأيّ فعلٍ ولا بأيّ حركةٍ. فجوهر هذه الخطابات الأسطوريّ يكون مُستمدّاً من الخرافة: هو ذا المنطق الضمنيّ الكامِن وراء هذه القصص الخياليّة التفسيريّة.

غير أنَّ طابعها ذا الصِّلة بافتراضيةِ السياق التاريخيّ(*) (uchronie) لا يختزِل شيئاً من ادِّعائها التأويليّ. ومردّ ذلك إلى أنَّ رابطاً أساسيّاً يربطها بما يليها، كالآتي: باعتبار أنّ المدّة الزمنيّة الوقائِعيّة تكون قد قطعت الصِّلة بهذه الأزمنة الخرافيّة، فهي تغدو تابعةً بالكامل لهذه القصص الخياليّة. ويُعدُّ الحدث الذي يجري في خاتمتها بمثابة الشرط الأوّليّ للتاريخ. وهكذا، تُشكِّل هذه القصص مستقبل علومنا، ولهذا السبب يكون من المهمّ أن نكون ملمّين بها. وإنَّ هذه المعرفة العمياء أو الجاهِلة، إنْ جاز التعبير، تكتسِب وَضعاً أساسيّاً في نظام معارِفنا العامّ. إنّه وضع الضرورة. ففي قولنا إنّنا بحاجةٍ إلى روايةٍ بدائيّةٍ، نقصد في آنٍ هذه الضرورة وهذا الغياب النهائيّ لكلّ غرضٍ من شأنه أن يسدَّ هذه الضرورة. وتركن الضرورة الملحَّة إلى هذا النقص، كما يُجدِّد هذا النقص هذه الضرورة الملحَّة إلى ما لا نهاية له.

وللحال، تندرِج الفلسفة، بوصفها الحقيقة ـ الواقِع(**) (a-léthéia)، أي بوصفها محاولةً لإيضاح "أشياءَ محجوبة"، في خانة

(*) تعني افتراضية السياق التاريخيّ إعادة بناء طوباوية للتاريخ على نحوٍ لا يُجاري السياق التاريخيّ الفِعليّ، أي كما قُيِّض له أن يكون.

(**) تستخدِم اللُّغة اليونانية كلمةً واحِدة هي "a-léthéia" للدلالة على معنى الحقيقة (vérité) وعلى معنى الواقع (réalité). وقد شاعَ استخدام هذه الكلمة بمعنى الحقيقة-الواقع.

هذا الإيعاز. ويردُّ أفلاطون، كما نعلم، على هذه الضرورة الملحَّة من خلال استخدام الأساطير. إلاّ أنَّ الأساطير الأفلاطونيّة لا تُمثِّل سوى صورٍ ممكنةٍ للتخيُّل التفسيريّ والذي يتجلّى تأثيره الواسع في الخطابات الفلسفيّة من خلال اللُّجوء، الذي نلمسه هنا وهناك، إلى عمليّةِ صياغة التصوُّرات والأنظمة. وهو لجوءٌ يتَّصِف بطابعٍ حاسم للغاية، لأنَّه يلقي أحياناً الضوء على التشابه الغريب الذي يقرنَ التخيُّل بهذه التراكيب، أي: الجزء الروائيّ والتخيُّليّ المتضمَّن في كلِّ نظامٍ فِكريٍّ. ومن الممكن مثلاً تحليل هذا الشَّبه على ضوء علم الإناسة "الشِّعريّ" الذي تحدَّث عنه فيكو.

يعتزِم كتاب **مبادئ العلم الحديث** (*Principi di Scienza Nuova*) الذي أبصر النور في نابولي (Naples) عام 1744 ونُقل إلى اللُّغة الفرنسيّة بعبارة **مبادئ علم حديث مختصّ بالطبيعة المشتركة للأمم** (*Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations*) إرساءَ علم إناسةٍ عامٍّ يتمحور حول أصلِ الظاهرة البشريّة، وبوجهٍ أخصّ حول تاريخ التمثيلات الذهنيّة العقليّة. ويعرِض هذا العِلم، كما يؤكِّد فيكو، "معجم المفردات الذهنيّ للأشياء البشريّة الاجتماعيّة"[5]، أي مجمل المعارِف المتعلِّقة بالواقع البشريّ[6] والحال أنَّ مختلف فروع هذه المعرفة تتحدَّر كلّها، وهذا بالذات ما يهمُّنا، من "حكمةٍ شعريّةٍ" تمّ استعراضها في الكتيِّب الثاني والتي ترجِع أسسها إلى روايةِ البدايات. وإنَّ كلمة "شعريّ" المحوريّة في

---

(5) Vico, Ibid., 355, p. 142.

(6) ويعني ذلك: "التاريخ المثاليّ الأزليّ لجرى الأحداث الذي تكون قد شهدته الأمم" (الفقرة 393) و"فلسفة السلطة" (الفقرة 386-390) و"تاريخ الأفكار البشريّة" (فقرة 391) و"النقد الفلسفيّ الذي ينشأ عن تاريخ الأفكار (الفقرة 392) و"نظام حقّ الشعوب الطبيعيّ" (الفقرة 394) و"مبادئ التاريخ العالميّ" (الفقرة 399).

هذا الصدد لأنَّ عليها تتوقَّف نظرية المعرفة برمَّتها، تُستمدُّ على حدٍّ سواء من استعمالٍ مُفرِط يفرِض التخلّي عن بعض الفِئات (يُعرَّف **العامل الشِّعريّ** بواسطة كلّ ما ينتمي إلى الدائِرة التقنيّة والمحسوسة الخاصّة بالقصيدة) لصالح اعتماد سجلّاتٍ معنى جديدة. فما هي الإمكانيّات التي تُكشَف إذاً في سياقٍ يُعيِّنُ إجمالاً بوصفه "علميّاً"؟ وأيّ نوعٍ من الأدوات يتمّ بالتالي تشكيله فجأةً انطلاقاً من عمليّة تحويل أداةٍ مألوفةٍ؟ وما هي الضرورة التي يسدّها هذا التحويل؟

في البَدء، أي عقبَ الطوفان، كان الجنس البشريّ فور خروجه من الغابة الأولى عبارةً عن جنسٍ من العمالقةِ المنتشِرة في الأرض. إلاّ أنَّ هؤلاء "الأشخاص البدائيِّين" الذين وُصِفوا بأنّهم "دوابٌ ضخمةٌ بلهاء وخرقاء وكريهة"[7] (orribili bestioni)، لم يكونوا مجرَّدين من الميتافيزيقا - وليست هذه الميتافيزيقا غير عقلانيّةٍ أو تجريديّةٍ [...] بل إنّها محسوسةٌ ومتخيَّلةٌ - إنّها ميتافيزيقا شعريّة، يُعبِّر عنها كالآتي:

> كانت هذه الميتافيزيقا شِعرهم، أي أنّها كانت ملَكةً فِطريةً عندهم (لأنّهم كانوا مزوَّدين بالسليقة بمثل هذه الحواس والقُدرات المُبدِعة) كما أنّها كانت ثمرة جهلهم بالعلل؛ وكان الجَهل الأصل الذي تحدَّر منه انبهارهم إزاء الأشياء كلّها، فكونهم كانوا يجهلون الأشياء كلّها، كانوا منبهرين بها أشدّ الانبهار. [...] وكان هذا الشِّعر عندهم ذا طابعٍ إلهيٍّ في البَدء، لأنّهم في الوقت نفسه الذي كانوا يتخيَّلونَ فيه أنَّ أسباب الأشياء التي يشعرون بها ويُدهَشون لها كانت آلِهةً [...] كانوا يمنحون الأشياء التي تُدهِشهم وجوداً له جوهر انطلاقاً من الفكرة التي كانوا يكوّنونها عن أنفسهم[8]

---

(7) Vico, Ibid., 374.

(8) المصدر نفسه، الفقرة 375.

وهكذا، كانوا **شعراء** بالمعنى الأوّليّ لهذه الكلمة، أي مُبدعين. ولم تكن تمثيلاتهم الذّهنيّة (أي أفكارهم) تنشأ عن ملاحظةِ الأشياء؛ بل كانت بخلاف ذلك تُسقِط على العالم صوراً قابلةً لأن تُعطيه معنى. غير أنَّ هذه التمثيلات الذهنيّة نفسها كانت تبقى وثيقة الصِّلة بالتجربة المباشرة، وتتمتَّع تقريباً بالطابع نفسه الذي تتمتَّع به الأشياء التي كانت تمثّلها. ولهذا السَّبب كانت المخيِّلة تجعل هؤلاء الأشخاص البدائيِّين "سامين"[9] باسمِ مبدإٍ يقتبسه فيكو عن تاسيت (Tacite)، ومفاده: حين يتملَّك الرُّعب على البشر، فهم "يُبدِعون ويؤمِنون في الوقت نفسه"[10] (fingunt simul creduntque). وتعني كلمة "سامي على الأرجح، بمقتضى قولٍ من هذا القبيل، أنَّ الإيمان يقع دائِماً قبل الخَلق، وأنَّه يُشكِّل في الوقت نفسه ثمرته وما يغتذي عليه، وذلك في سياقِ تداولٍ دائِم يعمَدُ، قبل أيّ اعتبارٍ ذي صلةٍ بالآراء المُعترَف بها، إلى تحديد حركة التجاوز(*) نفسها.

إنَّهم يبتكِرون ويغدو ما يخلِقونه، بواسطة تسلسلٍ لازِم، موضوع إيمانهم في الوقت نفسه (simul أي وقت)، أي أنَّه يُصبِح في آنٍ مصدرَ سلطةٍ غير قابلةٍ للجدل ومكمَن نقصٍ أساسيٍّ إنْ كان صحيحاً أنَّه لا يجدر بالمرء أبداً أن يؤمِن إلاّ بما يكون متعذِّراً التحقُّق منه. ولا يسعنا أن نمنعَ أنفسنا عن مقارنة ما يصِفه النصّ المأخوذ عن فيكو (وكذلك النصّ المُقتبَس عن تاسيت) عن ما ينتِجه؛ وعن إنشاءِ علاقةٍ تربِط **الخيال** الذي تُنشِئه الرواية التي نقرأها بعمليّة التحويل إلى خيال التي تصِفها (fingunt). فما يدلُّ عليه هذا التماثل وما يُرسي أسسه نتيجةً لذلك، إنَّما هو بالضَّبط الطابع **الشِّعريّ** الذي تتَّصِف به هاتان

(9) المصدر نفسه، الفقرة 376.

(10) Tacite, *Annales* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), v. 10.

(*) أي وقوع وراء نطاق المعرفة أو الخبرة، أي كينونة فوق الوجود ومُفارِقة له.

العمليّتان، بمعنى أنّه من الممكن في الحالتَين إرجاع ما تتعلّق به المسألة إلى **عمليّة خلق إنتاج ما**، أي: عمليّة خلق نموذج مصطنع وعمليّة تشكيل عالم. ويحرصُ فيكو على تمييز عمليّة **خلق** العملَ إنتاجِ ما عن السُّلوك الرّباني الذي ينفخُ الحياة في الخلق؛ أي أنّه يُفرّق باختصارِ الخلق الذي يقوم به البشر عن الخلق الربّانيّ، كالآتي:

> كان هذا الخلق يختلف اختلافاً شاسِعاً عن ذلك الذي يقوم به اللّه. ففي الواقع، إنّ اللّه، من خلال فَهمه الخالص تماماً، يعرِفُ الأشياء، ومن خلال معرفته بها يخلِقها؛ أمّا هم، فبفعل جهلهم الشديد، كانوا يخلِقون الأشياء بمقتضى مخيّلةٍ تبلغ أقصى درجةٍ من درجات الجسمانيّة. [...] وكانوا يفعلون ذلك بسموٍّ مدهش، لدرجة أنّه كان يُثير قلق هؤلاء أنفسهم الذين يخلِقون الأشياء من خلال تخيُّلها، ولهذا السّبب أُطلِق عليهم اسم "شعراء"، ويعني ذلك في اللُّغة اليونانيّة "مبتكرين"[11]

حتّى إنّ التخيُّل الذي عُرِف في البدء يمثُل بوصفه نظريّةً في الفنّ أكثر منه نظريةً في النشكونيّة(*) كما أنّ الفِكر قد ابتدأ مع البشر الأوائِل بموجَب الأساليب نفسها التي يستخدِمها المذهب الشّعريّ.

ولكن، وقعَ فجأةً حدثٌ أعطى لكلمة **شعريّ** معنى مغايراً تماماً موضّحاً وشائِعاً أكثر، ومفاده:

> ومضَت السّماء وأرعدَت، فلمعَ برقٌ ودوّى قصفٌ مخيفَين، هكذا جرت الأمور ولا ريب أوّل مرّةٍ خرقَ فيها انطباعٌ عنيفٌ إلى هذا الحدّ الجوّ. وحينئِذٍ، عمدَ بعض العمالِقة، وكانوا على الأرجح الأقوى وكانوا منتشرين في

---

(11) Vico, Ibid., 376.

(*) أي النظرية في نشأة الكون.

الغَيضات على قمّة الجبالِ حيثُ تملك الحيوانات الأكثر قوّةً جحورها، بعد أن أرعبَهم وأذهلهم الصدى الكبير الذي لا يعرِفون علّته، إلى رفع أعيُنهم إلى فوق، فلاحظوا وجود السَّماء[12]

حتّى ذلك الوقت، كان العمالقة الأصليّون كنايةً عن مجرّدِ مخلوقاتٍ خرافيّةٍ، أي مخلوقاتٍ تتعلّق بفنّ صناعة الأساطير (mythopoïètes). وها هم يُصبِحون شعراء كاملي العضويّة. ويعي فيكو تماماً هذا التحوُّل، كما أنّه يعي التطوُّر العقليّ الذي يتناسَب معه. وقلّةٌ منهم فقط رفعوا أنظارهم نحو السَّماء بعد أن أرعبتهم الصاعِقة وأذهلتهم. فبينما كانت الفقرات السابِقة لا تزال تتحدَّث بعد عن البشريّة المتولّدة وكأنّها كلٌّ واحِدٌ، تُميّز الصاعِقة بين الكائِنات، تلك التي تهبهم الطبيعة الموهبة الشِّعريّة. وكانت الماورائيّات الأولى عبارةً عن أعمالٍ جماعيّة، وكانت أقرب إلى مدوّنات المعتقدات والتطيُّرات أكثر منها إلى العقلانيّة. فإذ بالرَّعد الذي يقصِف في سماء العمالقة يعزلنا فجأةً عن ردّات الفعل الفِطريّة، وما يلي يوحي بهذا الأمر، وتظهَرُ وظيفةٌ اجتماعيّةٌ كانت إلى ذلك الحين خفيّةً ومتخصِّصةً في إثارة الذهول والتساؤل إزاء الأشياء.

وهكذا، ينشأ كلٌّ من الفِكر واللُّغة نتيجةَ فَصلٍ يُحدِثه الذهول بين الفَرد والعالم. وإنَّ الرَّعد نفسه الذي يدوّي في السَّماء يجتاز من جهةٍ إلى أخرى هؤلاء المذهولين (attoniti)، لدرجة أنّه يُحرِّك فيهم أسئلةً جديدةً. "فلحظة يُفتَح ذهننا الذهول، اعتادَت الفضوليّة التي تُعدُّ خاصيّةً طبيعيّةً عند الإنسان والتي هي ابنة الجهل وأمّ الصَّمت، أن تسألَ في الحال، حين ترصد في الطبيعة فِعلاً عجيباً كمذنَّب أو

(12) المصدر نفسه، الفقرة 377.

شُمَيسةٍ(*) أو نجمة الظُّهر، عن المعنى الذي ينطوي عليه هذا الشيء أو يدلُّ عليه"[13] إلاّ أنَّ فيكو ينتقِل بلا تحذيرٍ من استخدام الضمير "هم "ils" ما بعد الطوفانيّ إلى استعمال الضمير "نحن" "nous" اللازمنيّ. أوَلا تقتصِر بالتالي مفاعيل الذهول على عصر العمالقة ـ الشُّعراء؟ وهل يعنينا نحن أيضاً ارتقاء الفِكر؟ فليست هذه الأرخيولوجيا إذاً إلاّ ترميزاً مجازيّاً لوضعنا الخاصّ، أي إنَّها طريقةٌ لوصفه وتوضيحه من خلال إرجاعه إلى جذوره. وإنْ كان من الممكن أن نُضفي صفةَ شاعريّ على مثل هذه الآلية، فيتمّ ذلك بمقتضى هذا الإسقاط للأحداث خارِج مدّة حدوثها، أي في زمنٍ غير قابلٍ للتغيير لا تفرَغ فيه تلك الأحداث من الوقوع.

ففي الواقع، لا تُشكِّل حركة رفع النَّظر إلى الأعلى حدثاً لا يتعذر إلغاؤه في تاريخ البشريّة وحسب، إذ من شأنها أيضاً أن تجعل هذا التاريخ نفسه ممكناً. وباعتبار أنَّ هذه الحركة تُشكِّل نوعاً من مشهدٍ بدائيٍّ لنشأة الوعي، فهي تبتُّ في مسألةٍ جوهريّةٍ في الواقع البشريّ. إلاّ أنَّ هذه البتيّة لا تنتمي إلى التاريخ (فما من "حكايةٍ" ترويها). فوحدها الخرافة أو القصيدة تستطيع عرضها. وفي الوقت نفسه، تتوقَّف هذه الحركة على مجتمع الأجسام اللاّزمنيّ، إذ: إنَّها تكون قابلةً لأن تتجدَّد إلى ما لا نهاية له من دون أن تفقِد شيئاً من قوَّة المرّة الأولى التي طُبِّقت فيها. بحيثُ إنَّ الفِكر يعكِس فيها تأصُّله الذاتيّ تماماً، وكذلك بُعده الشُّموليّ والمُغفَل تماماً. ومن خلال هذا التفصيل، يُدرِك فيكو إحدى الحقائِق الأكثر تسبُّباً للدوار بشأن الوقت، والقاضية بأنَّه يُمكن (أو بالأحرى ينبغي) اعتبار أيّ لحظةٍ مهما كانت في حياة الجسد بوصفها معاصرةً لتجربة التفكير الأصليّة.

(*) إنَّها الشمس الكاذِبة، أي صورة الشَّمس على سحابة.

(13) المصدر نفسه، الفقرة 189.

ويستخدِم فيكو كلمة "شاعريّ" لوصفِ أفعالٍ من هذا القبيل. وإنّنا نُسيء فهم فيكو إنْ لم نُدرِك لديه هذا التفكُّر الفريد حول الوقت، ومفاده: يُعتبَر شاعريّاً كلُّ ما من شأنه أن يُماثِل الوقت الراهِن بالوقت العريق في القِدم أو الخرافيّ.

ينسحِب ذلك لدى فيكو على روايةِ الزمن القديم برمّتها حيثُ ترتسِم فيها حركاتٍ، ونرى فيها رَسماً لمشهدٍ طبيعيٍّ ونظرةً إجماليّةً موجزةً لحياةٍ اجتماعيّةٍ. وبالرُّغم من البُعد الزمنيّ الذي يفصِلنا عن هذه المشاهِد المتفرّقة، لا يحول هذا الواقع دون كونها صورةً لوجودٍ حاليٍّ أو ضمير نحن حاليّ. وعقب صدور كتاب **العلم الحديث** *Scienza nuova* بسنواتٍ معدودةٍ، وضع روسّو (Rousseau) الخطوط الرَّئيسة لكتابه **مبحث في أصل اللُّغات** (*Essai sur l'origine des langues*) وإليكم روايةً أخرى عن البدايات، ومفادها: "في تلك الحقبة السَّعيدة، حيثُ لم يكن شيءٌ يُسجِّل الساعات، لم يكن من داعٍ لعدِّها لأنَّ الوقت لم يكن يُحتسَب إلاّ بمقياس التسلية والملل. ففي أفياء أشجار السنديان العتيقةِ قاهِرةِ السِّنين كان ريّان الشباب المُفعَم بالحيويّة ينسى تدريجيّاً ضراوته..."[14] وهنا، تُشكِّل الحكاية بأكملها بصمةً على الانطباع العامّ الذي يُخلِّفه التعبير المُدهِش التالي: في الأوقات كلّها (*in illo tempore*). بيد أنَّ كلّ تفصيلٍ مهما كان وقّاداً، يبدو أصلاً في هذا القول وكأنّه يَجِدُّ ويُقنِّم بسبب أُفوله الخاصّ. ويكون هذا المشهد مؤثّراً خصوصاً وأنَّ القارئ يكون مدعوّاً للتسليم بأنَّ هذا المشهد قد ولّى إلى غير رجعةٍ. وهكذا، يثابِر روسّو على الضَّرب على وتر المسافة المُشجية التي تفصِلنا عن الحقبة

(14) Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), ch. IX.

المِثاليّة. ولا نقع على شيءٍ من هذا القبيل لدى فيكو الذي تعيشُ روايته بخلاف ذلك في النور المُرتَجِف المُنبعِث من الجدَّة التي لا تُستنفَد والمُعلَنَة في العنوان. ولا يتعلّق النَّظر المرفوع إلى السَّماء بتاريخ التطوُّر وحده. إذ يصوِّر هذا الوصف المؤثِّر من خلال حيويّته غير المتكلِّفة حركةً أساسيّةً تُمثِّل كنه التصرُّف البشريّ، ألا وهي: حركة رَفْع تكون دائِماً في متناول يدنا ومتضمَّنةً دوماً في تبِعاته المستقبليّة. ولهذا، لا يتَّصِف مشروع فيكو بطابع تاريخيٍّ بقدر ما يتَّصف بطابع سِلاليٍّ، إذ: تتعلّق المسألة بالنِّسبة إليه بتعيين سلاسِل متعاقبَةٍ، أي تدرُّجاتٍ، وبإعادة اختبار تبدُّلاتِ **الكلمة الأمّ** وباجتياز هذه السِلالات في حركيّتها الداخليّة والتي لا نُشكِّل إلاّ مآلِها العابِر.

من الممكن أن يستوقِفنا موضوع الذهول نفسه، ونعني به: المشهد السَّماويّ. "لقد أفضى الأمر بالسَّماء إلى البَرق" كما يقول فيكو. "فرفعوا أنظارهم ولاحظوا السَّماء" وتُثار في هذا الصدد سيميائيّة السَّماء بكلِّ اتِّساعها، أي: السَّماء بوصفها مشهداً طبيعيّاً وبوصفها الملكوت الإلهيّ. فبالطَّبع نتعرَّف فيها على جوبيتر (Jupiter)، ولكنَّ ذلك لا يحول أيضاً من دون مشاهدتنا فيها نوراً أو لوناً أو مدًى، إذ: تكون هاتان التجربتان غير قابلتين للتفريق، كما يحصل بشكلٍ دائِم تقريباً. لقد رأوا "أنَّ السَّماء كانت عبارةً عن جسم حيٍّ ضخم، فأطلقوا عليها بهيئتها هذه، اسم جوبيتر"[15] هكذاً تُبصِر الفضوليّة، أمّ العلوم واللُّغة، النور. ويُردِف فيكو قائِلاً إنَّ عدداً كبيراً من عمليّات صقل الفِكر قد فصلتنا عن المعاني، حتّى أصبحَ من المستحيل علينا اليوم أن نتصوَّر "المخيِّلة الخَصبة" التي

(15) Vico, Ibid., 377.

كان يتحلّى بها هؤلاء البشر الأوائِل والذين كانوا شعراء حتّى في نظريَّتهم اللاهوتيّة. كما أنّه يؤكّد في موضع آخر، ما يلي: "كان البشر في العالم التولّد شعراء سامين بالسَّليقَة"[16] وبالتالي، يدلُّ فِعل تأمُّل السَّماء، هذا الفعل الحاسِم في تقدُّم البشريّة، على الرابط الوثيق الذي يُقيمه فيكو بين الخلق الشِّعريّ وعمليّة تشكُّل الفِكر. فهو يؤلِّف، بوصفه تجربةً وقراراً، الوسائِل الإبداعيّة والشِّعريّة الخاصّة بكلِّ فِكرٍ. وعبر هذه الحركة، يتمّ جَمع التأمُّل والإحساس والخلق ويتمّ وضع كلّ منها في حالةِ شدّ(*) مع الآخر.

والحال أنّ فيكو يعمَد، عوضاً عن التخفيف من حدَّة هذا الشدّ، إلى تفعيله من خلال ربطه بحيويّةِ الطفولة ـ والمقصود بها بداية البشريّة وكذلك الطفولة التي تستيقِظ فينا في كلّ مرَّةٍ نرفعُ فيها أنظارنا إلى السَّماء. كما أنّه يعمَد بالعكس، بدلاً من تبديد هذا الشدّ بواسطة أسطورته، إلى تنميته من خلال دعوتنا إلى أن نعيشَ مجدَّداً لحظة ذهولنا البَدئيّ إزاء الكون. وإنّ البشر الأوائِل هم طبعاً الشُّهود على البداية المُنصرِمة للبشريّة، ويتذكّر ميشليه (Michelet)، وهو أحد قرّاء فيكو وأحد مُترجِميه، هذه الأمثولة في بداية كتابه **تاريخ فرنسا** (*Histoire de France*)، قائِلاً: إنّ السَّلتيِّين على سبيل المثال "هم أطفال العالم المتولِّد... والسَّماء نفسها لم تكن تخيفهم قطّ؛ فقد

---

(16) المصدر نفسه، الفقرة 187.

(*) إنّ الشدّ (tension)، ويُسمّى أحياناً "توتر"، هو مفهوم مُقتبسٌ عن مجال الفيزياء ويعني حرفيّا قوّة ردّ فعلٍ ما تنشأ في خيط أو حبل أو أيّ شيءٍ مشابهٍ، ويكون اتّجاه هذه القوّة موازياً للخيط وفي اتّجاه مضاد للقوّة المؤثّرة على الخيط والمُسبِّبة للشدّ. وهذا يتبَع قانون نيوتن (Newton) القائِل: "لكلّ فعل رد فعل مساوٍ له في المقدار ومضادّ له في الاتّجاه". وقد استعمُل هذا المصطلح هنا بمعناه المجازيّ الذي يدلُّ على ما يُشبه شدّ الحِبال بين مجموعةٍ من المفاهيم.

كانوا يصوِّبون سهامهم عليها حين كانت ترعِد"[17] إلاّ أنَّ هذه الطفولة لا تزال تتسلَّط على تفكيرنا، كما يؤكِّد فيكو وميشليه كلاهما، ويُشكِّل هذا التسلُّط المصدرَ نفسه الذي تتحدَّر منه الأساليب التي نلجأ إليها لنتخيَّل ولنفكِّر.

أن نفكِّر وفق منطقِ الذهول الذي اختلجَ الإنسان لحظة رفعَ نظره إلى السَّماء، أي "أن نحلم ونفكِّر" من خلال العودة إلى ذلك المصدر الموجود في عمق أعماقنا، هو ذا ما يحثُّنا على فعله **العلم الحديث**. فهو يفرِض، كما كرَّرناه مراراً، وجود أجيالٍ من المفكِّرين المتأمِّلين بموضوع الذهول الفلسفيّ (على غرار هوسرل (Husserl) وميرلو - بونتي (Merleau-Ponty) من جملةِ آخرين). ولكنَّه يُعلِن على نحوٍ مباشرٍ أكثرَ بعد وجودَ تشابهٍ سريٍّ مع بعض النصوص الشِّعريّة الشَّهيرة. ويخطر في بالنا هولدرلين، أي هولدرلين الذي يتحدَّث عن "موهبة الشاعِر"، ونتذكَّر أيضاً أبيات الشِّعر التي وردَت في القصيدة التي تحمِل عنوان "**شعر مُغنًّى أسفل جبال الألب**" ("Chanté au pied des Alpes")، ومفادها: غالباً ما كان الإنسان كالأشقر(**)/ يرفع إلى السَّماء عينَيه المذهولتَين..."[18]. كما نُفكِّر في هوغو الذي يتحدَّث عن "وظيفة الشاعِر"، قائِلاً: "أصغوا إلى الحالِم المَهيب... / فوحده يملك العقل النيِّر ويخطر في بالنا كذلك هذا الشَّخص الآخر الذي يرفَع رأسه، ونعني به "الغريب" (L'étranger) الذي يفتَتِح كتاب **سَأم باريس** (*Le spleen de Paris*).

---

(17) Jules Michelet, *Histoire de France* (Paris: Alphonse Lemerre, 1885), vol. 1, p. 54.

(**) إنَّه من الشُّقر، أي من الحيوانات الشَّقر وهي الحيوانات المتوحِّشة ذات الشَّعر الأشقر كالأسود والظِّباء والأيائِل.

(18) Hölderlin: "Chanté au pied des Alpes," dans: *Œuvres*, trad. par G. Roud et R. Rovini (Paris: Gallimard,1967), p. 778.

كانت تلك بعض التلميحات من جملةِ عددٍ كبيرٍ من التلميحات الأخرى المحتملة والتي من شأنها أن تدلَّ على اتِّجاهٍ في القراءة. وفي الواقع، إنَّ **مبدأ الأرخيه**(*) (archè) الذي ترتسِم ملامِحه في مستهلّ كتاب **العلم الحديث**، يمدُّ تفرُّعاته لجهة سِلالة الفِكر بقدر ما يمدُّها لجهة القول الشِّعريّ المنذور لمعاودة الظروف الأولى لعلاقتنا بالعالم في اللُّغة ومن خلالها. ويقع قولٌ من هذا القبيل طوعاً قبل عمليّة التقسيم الحاسِم التي من شأنها أن تُميِّز بين هذَين التوجُّهَين - أي الفلسفيّ والشِّعريّ - ، والتي تُفرِّقهما وتضعهما في حالة مواجهةٍ، أي باختصارٍ: يقع هذا القول على المستوى العلوميّ في مكانٍ ما قبل أفلاطون. فمسألة أنَّ **العلم الحديث** قد أبصرَ النور في نابولي في أواسط القرن الثامن عشر، وأنَّ هذا الكتاب قد خلَّفَ تأثيراً حاسِماً في الرومنسيّة الإيطاليّة، والأوروبيّة على نحوٍ أوسع بعد، وأنَّه كان له دوره البارِز في فِكر ليوباردي[19] على سبيل المِثال، فهذه وقائِع تُثبِت بشكلٍ كافٍ إلى أيّ درجةٍ كانت كلمة "قبل (amont) غنيّةً بالمعاني المركَّبة.

وللتثبُّتِ من صحَّةِ هذا الأمر، يُمكننا أن نستشهِد بنصٍّ بقلم بودلير يتناغَمُ بغرابةٍ مع حَدس فيكو، ويحمِل عنوان "**صلاة اعتراف الفنّان**" (*Le Confiteor de l'artiste*).

(*) إنَّه تصوُّرٌ فلسفيّ كان معتمداً في اليونان القديمة. وهو يعني الأصل في شيءٍ أو عدَّة أشياء وهو لا يقوم بنفسه ولا يوجَد لوحده. إنَّه بمثابة المبدأ الأوَّل للأشياء كلِّها.

(19) يُطالعنا شرحٌ طويلٌ في الكتيِّب الثالث من **العلم الحديث** في مُصنف زيبالدون (Zibaldone) (الجزء 4395-4397). انظر أيضاً: Pascal Gabellone: "Vico et Leopardi: De la nature poétique à la poétique de l'illusion," dans: *Présence de Vico. Actes du colloque "Giambattista Vico aujourd'hui"*, dir. Riccardo Pineri, Main D'œuvre (Montpellier: Publication de L'université Paul Valéry de Montpellier, 1996).

كم تكون أواخِر نهارات الخريف مُخترِقةً! آه! إنَّها مُخترِقةٌ حتَّى التسبُّب بالألم! إذ ثمّة إحساساتٌ لذيذةٌ لا يُزيل طابعها الفضفاض حدَّتها؛ فما من أسلَةٍ تكون مشحوذةً أكثر من أسلَةِ اللاّنهاية.

يا لها من بهجةٍ عارِمةٍ نشعر بها حين نغرق نظرنا في السَّماء والبحر على وسع مساحتهما الشاسِعة الأبعاد! للّه درَّ هذه الوحدة وهذا السُّكون، وعفَّة زرقة السَّماء هذه التي لا يُضاهيها شيء! ثمّة غِلالة رقيقة مرتعِشة تحجُب الأفق وتُحاكي، من حيثُ ضآلتها وتوحُّدِها، وجودي العُضال، وأسمَع اتِّساق الأصوات الرتيب الذي يُصدِره اضطراب الأمواج. هذه الأشياء كلّها تُفكِّر عبري وأنا أفكِّر عبرها (لأنَّه في عظمة حلم اليقظة، تضيع الأنا سريعاً!)؛ إنَّها تُفكِّر أقول ولكن بالمعنى الموسيقيّ وعلى نحوٍ جذّابٍ، أي من دون تمحُّكاتٍ ومن دون جدالاتٍ شكليّةٍ ومن دون استنتاجاتٍ.

غير أنَّ هذه الأفكار، سواء كانت نابِعةً منّي أو مُنبثِقةً عن الأشياء، لا تلبَث أن تُصبِح شديدة الحدَّة. إذ إنَّ الطاقة الكامِنة في اللَّذة تُسبِّب انزعاجاً ومعاناةً بالمعنى الإيجابيّ للكلمة. فإنَّ أعصابي المشدودة للغاية لا تُطلِقُ إلاّ اهتزازاتٍ حادَّةٍ ومؤلِمةٍ.

وفي الوقت الراهِن، أشعر أنَّ عمق السَّماء يُذهِلني وصفاؤها يُلهِبني. كما أنَّ برودة البحر وثبات المشهد يجعلانني أثورُ... آه، أوَيجدر بنا أن نعاني إلى الأبد أو أن نتجنَّب الجمال إلى الأبد؟ فيا أيُّتها الطبيعة الساحِرة بلا شفقةٍ والمنافِسة الظّافِرة دائِماً، دعيني بسلام! كفِّي عن امتحانِ أهوائي والعَبَثِ بكبريائي! فدراسة الجمال هي أشبه بمناظرةٍ يُطلقُ فيها الفنّان صرخةَ خوفٍ قبل أن يُهزَم[20]

(20) Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), III.

لدى قراءة مثل هذه الصَّفحة المُقتبسة عن فيكو، نتعرَّف بادئ ذي بدءٍ على المسيرة الكامِلة التي كان كتاب **العلم الحديث** يضع حدَّها الأوَّل[21] فكلُّ شيءٍ يبدأ هنا أيضاً ببهجةِ التأمُّل الكونيّ. ولكنَّ كلّ شيءٍ ينتهي في رفضِ هذه المتعة وهذا التفاقم العصبيّ وحتَّى هذا المسّ الجنونيّ إذا آمَنّا بالحدود القصوى التي يُمكن أن تبلغها "الأعصاب"[*] لدى بودلير. إلاّ أنَّ ما من شيءٍ يحول من دون استشفافنا خلف هذه المسيرة الفرديّة سباقاً ذا أهميّةٍ مغايرةٍ تماماً ومغزى مغايراً تماماً، مثلما يحضُّ عليه الاستعمال العامّ للمجاز في المجموعة الشِّعرية، والمتمثِّل في هذا الصدد بروايةٍ عن الفِكر وبموجزٍ عن ارتقائِه التدريجيّ وعن انغماره في موجة المحسوس.

وذلك لأنَّ ما تقترِحه القصيدة خلال هذا المسار إنَّما هو نظريّةٌ حول الفِكر، ومفادها: "هذه الأشياء كلّها تُفكِّر عبري وأنا أفكِّر عبرها [...]؛ إنَّها تُفكِّر أقولُ ولكن بالمعنى الموسيقيّ وعلى نحوٍ جذّابٍ أي من دون تمحُّكاتٍ ومن دون جدالاتٍ شكليّةٍ ومن دون استنتاجاتٍ". إنَّها نظريةٌ يوضِّحها عمل بودلير الأدبيّ من ألفه إلى يائِه بالأمثلة ويعرِضها **ويشتمِل عليها**. علماً بأنَّ بعض نصوص فيكو تقدِّمُ، إن جاز التعبير، تمهيداً مسبَّقاً لهذه النظرية. أوَليس المقصود هو هذه **الأنا** المنتشِرة على وسع المدى والتي أفكِّر عبرها في الأشياء، أي تلكَ الأنا نفسها التي "تنسِبُ إلى الأشياء غير المُدرَكة

---

(21) من غير المُستبعَد على صعيد التسلسل التاريخيّ أن يكون بودلير قد قرأ مؤلَّفات فيكو، مع أنَّه لم يُلمِّح إلى ذلك أبداً. وترقى أوَّل ترجمة لكتاب **العلم الحديث**، على يد كريستينا تريفولزيو (Cristina Trivulzio)، وهي أميرة دو بلجيوزو (princesse de Belgiojoso)، إلى العام 1844. ولكنَّ ذلك ليس بيت القصيد.

(*) يعتبِر بودلير في إحدى قصائِده التي تحمِل عنوان *Ciel brouillé* أنَّ "الأعصاب" التي تكون في حالة تيقُّظ قصوى تسخر من الفِكر الذي يكون في حالة رُقاد.

بالحسّ معانٍ وانفعالاتٍ"[22]؟ فأن يقول المرء إنَّ "الأشياء تُفكِّر عبري أو [إنَّني] أفكِّر عبرها"، وأن يُنشئ بينه وبين العالم هذا النوع من التواصل المتبادَل، أو هذه المعكوسيّة، أوَلا يعني ذلك أن يعترِف بأنَّه يُشبِه الأطفال الذين يُمسِكون "بأيديهم أغراضاً جامِدةً، ومن ثمَّ يعمَدون بهدف التسلية إلى التحدُّث معها كما لو كانت كائِناتٍ حيَّةً"[23]، أي أن يعتنِق المرء "أخلاقيّة اللُّعب" التي يُعدُّ فيكو رائِدها من دون منازِع؟ ويعني ذلك **أن يبعثَ الروح في** العالم وأن ينفخَ فيه الحياة؛ وأن يبتكِر العالم وفق أفكارِه الخاصّة، كما يقول فيكو؛ وبفعله هذا، أن يُبدِّد حدود **الأنا**، أي أن "يضيِّعها" (بحسب بودلير). "وتُبرهِن هذه المسلَّمة الفقهيّة اللُّغويّة الفلسفيّة أنَّ البشر كانوا خلال بداية العالم شعراء سامين بالسَّليقة"[24] وعليه، أن يكون المرء شاعِراً يعني أن يعثر من جديدٍ في داخِله على طفولةٍ معيَّنةٍ، ولا نقصِد بها الجَهل ولا السذاجة، بل بالأحرى هذه الصِّلة الحميمة القويّة جدّاً التي تربِطه بالأشياء والتي بواسطتها تتلاشى الأنا بالتناسُب مع حجم حدوث العالم؛ ويعني ذلك أن يعرف "الطفولة المُسترجعة عند الرَّغبة" - وهذا هو التعريف نفسه الذي يُعطى للنبوغ بحسب بودلير.

ولكن من خلال إثارة موضوع الطفولة، يتحدَّث فيكو وبودلير كلاهما عن أمرٍ مغايرٍ تماماً على حدٍّ سواء: فهما يُشيران إلى القابليّة الخاصّة بالفِكر والتي تخوِّله إنتاج تمثيلاتٍ ذهنيّةٍ، أو ربَّما عُروضٍ ببساطةٍ؛ وإلى قدرته على تقديم العالم لنا، أي جعله حاضِراً وإعطائِه حضوراً تِبعاً للأشكال التي لا تتعلَّق المسألة بِـ "استخراجها" من الظواهِر، بل التي تتحدَّر معقوليّتها من "وحدةِ "شكلٍ بنيويٍّ" معيَّنٍ

---

(22) Vico, *La science nouvelle*, §186.

(23) المصدر نفسه.

(24) المصدر نفسه، الفقرة 376.

خاصٌ بالفِكر"[25] وفي صدد تحدُّثه عن وحدةِ الأشكال الرمزيّة، لاحظَ إرنست كاسيرر (Ernst Cassirer) أنّه ينبغي أن يُصار إلى تصوُّر الشّعر، وبجهٍ خاصٍّ الشّعر الذي يُبدِعُ الأساطير، بوصفه "توجُّهاً أصليّاً **للفِكر**" وأردفَ قائلا: "تعني وَحْدة الجوهر [الخاصّ بالأشكال الرمزيّة] أنّنا نُسلِّم، فيما يختصُّ بالفنّ وبالأسطورة كما بالمعرِفة، بفرضيّةِ شرعيّةِ الوعي الشموليّة التي تتحكّم بكلّ تركيب ذهنيٍّ خاصٍّ"[26] - سواء ذللك المتعلّق بالأساطير أو بالفلسفة أو بالرياضيات أو بالفيزياء. وعليه، إنَّ اللّفة عن طريق العودة إلى الطفولة أو العودة إلى البَدء لا تُعتبَر لديهما كما لدى الآخرين إلاّ منهجاً كَشفيّاً[*] يهدِفُ إلى إعادة إدراك وَحدة بعض النشاطات الجوهريّة من نشاطاتِ الفِكر المتنافِرة ظاهِرياً. وتتوافق هذه المحاولات التي تنطلِق من آفاقٍ وافتراضاتٍ جدّ متباعِدةٍ على إطلاق تسمية **شعر** على نقطة تساتُلهما. فعلى أيّ فكرةٍ مشتركةٍ بشأن صفةِ "شعريّ" تستنِد مثل هذه التسمية؟

"إنَّ الأشياء تُفكّر عبري، أو أنا أفكّر عبرها" وتكمن على الأرجح النقطة الإشكاليّة على النحو الأكبر في هاتَين العبارتَين اللّتَين أدلى بهما بودلير في الأداة "**أو**" "ou" التي ت(ف)صِلهما. فهل هي تسِمُ عمليّة تخيير -**أي إمّا** أنَّ الأشياء تُفكّر **أو** أنا أفكّر فيها؟ أو أنّها تسِم تناوباً - **تارةً ...وطوراً**؟ إنّها تسِم على نحوٍ مؤكّدٍ أكثر عملية تراكم - **في الوقت نفسه** أنا أفكّر فيها وهي تُفكّر. وبتعبيرٍ آخر، يُمكننا أن نقول أنّه في النطاق الذي أفكّر فيها تكون قابلةً للتفكير

---

(25) Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, La Pensée Mythique (Paris: Minuit, 1972), t. 2, p. 27.

(26) المصدر نفسه.

(*) إنَّ منهج الكَشف هو طريقة تربويّة تُشجّع الطالب على اكتشاف الأشياء بنفسه.

داخليّ. ونلمسُ هنا قفزةً منطقيّةً وطوبولوجيّةً(*) ذات أهميّةٍ لا يُستهان بها ولا يكون من الممكن فهمها إلاّ من منظورِ استقلالِ التمثيل الذّهنيّ ومن منظورِ مهارةٍ في الاستنباط والتضليل المنطقيَّين اللَّذَين لا تقدِر على عرضهما إلاّ نظريّة الاستيهام(**)، وعلى نطاقٍ أوسع، عمليّة طرح اللاّوعي كمسلَّمةٍ. وتتعلّق المسألة بالنّسبة إلى بودلير على أيّ حالٍ بوصفِ حركةِ ذهابٍ وإيابٍ أو نبضانٍ أو إيقاعٍ في عمليّة عرض العالم، حيثُ يعجَز أيّ شخصٍ عن التمييز بين ما ينبثِقُ من الشكل القبليّ السابِق للتجربة الخاصّ بالمظاهر وما ينبثِقُ من الأشكال القَبليّة السابِقة للتجربة الخاصّة بالإدراك الحسيّ.

والحال أنّ الأعمال الفنيّة وحدها تخوّلنا إدراك وَحْدة هذا التصوُّر الديناميكيّ - "إنّها تُفكّر بالمعنى الموسيقيّ وعلى نحوٍ جذّابٍ" وإنّ كلمتا موسيقى وتصوير اللَّتَين ينبغي فهمهما هنا فهماً مجازيّاً فيما يتعلّق بمجمل الأشكال الرمزيّة تدلاّن على المكان الصَّرف الذي يتمّ فيه هذا التبادل، أي المكان الذي يتجلّى فيه هذا التبادل ويُنجِز على النحو الأكمل. هو ذا معنى هذه العمليّات الفنيّة وعلّة وجودها: فهي تنزع إلى إعادة توحيد[27] ما لا يكفُّ كلٌّ من اللُّغة والفِكر العقلانيَّين (أي **تمحُكاتهما وجِدالاتهما الشّكليّة** وقوّتهما على **الاستنتاج**) عن فصله من خلال فئات التعبير أو مراحل المحاجَّة أو أجزاء الخطاب أو الكَبْت.

(*) ويُطلق عليها أيضاً اسم "الهندسة اللاّكميّة"، وهي فرع من فروع الرياضيّات يُعنى بدراسة موقع الشيء الهندسيّ بالنّسبة إلى الأشياء الأخرى لا بالنّسبة لشكله أو حجمه.

(**) أي تصوُّر تخيُّليّ خادِع من حلم أو هلوسةٍ.

(27) ما تعنيه كلمة رَمز. راجع نيلسون غودمان (Nelson Goodman) القائل: "ينتمي غرضٌ ما إلى مجال الفنّ حينَ، وفقط حين، يعمَل رمزيّاً" نقلاً عن:

Nelson Goodman, *Manière de faire des mondes*, trad. par M.-D. Popelard (Paris: Jacqueline Chambon, 1992), p. 103.

فمن أين تتحدَّر قوَّة التوليف هذه المعزوَّة إلى الشِّعر الذي توكَل إليه هنا بالإنابة عمليّة تسمية مُجمل النشاطات الرمزيّة؟ ويُفهِم فيكو رأيه بمنتهى الدقَّة حول هذه المسألة في الكتاب الذي يحمِل عنوان **العلم الحديث** وكذلك في كتابه الذي يحمِل عنوان *De Constantia Jurisprudentis*) الذي نُقِلَ إلى اللُّغة الفرنسيّة تحت العنوان التالي **أصل الشِّعر والقانون**[28] (*Origine de la poésie et du droit*). ويقودنا هذا التفسير مجدَّداً إلى فكرةِ الطفولة وإلى الكلمة المُشتقّة منها، كما اعتدنا عليه لدى فيكو، أي كلمة (infantia) (مع الإشارة إلى أنَّ النصّ مكتوب باللُّغة اللاتينيّة) التي تعني حتّى لدى شيشرون "عدم القدرة على الكلام" وبحذقٍ، تجعل هذه الكلمة، من خلال استعمالاتها المتعدِّدة، مفهومَي عمر نعومة الأظافِر وعدم القدرة على الكلام غير متميِّزَين أحدهما عن الآخر. وتكون عمليّة عدم القدرة على التمييز هذه مثمِرة لأنّها تفسِح بالضَّبط مجالاً لإقامة تمييزٍ، كالآتي: من غير الضروريّ أن نكون أطفالاً لكي نكون عديمي المهارة في التكلُّم. أو إنْ شئنا التعبير عن ذلك بالمعنى المُعاكِس، تُشكِّل الطفولة بالنِّسبة إلى البعض حالةً تكوينيّةً وحاسِمةً ومستقلّةً عن العمر. وهكذا، كان البشر الأوائِل شعراء سامين بالسَّليقة لأنَّ الطفولة كانت لديهم حالةً تكوينيّةً. "وإنَّ الصعوبة في التعبير(*) قد أوصَلَت البَشر من الطفولة إلى الميتافيزيقا"[29]، أي "إلى معرفة الفنون والعلوم التابِعة لها"، مثلما يوضِحه فيكو[30] في الهامِش. فهو يُنشئ

---

(28) Giambattista Vico, *Origine de la poésie et du droit*, trad. par C. Henri et A. Henry (Paris: Café Clima Editeur, 1983).

(*) نسبةً إلى التعبيريّة، وهي تصوير المشاعِر التي تُثيرها الأشياء والأحداث في نفس الفنّان.

(29) المصدر نفسه، ص 124.

(30) المصدر نفسه، الملاحظة 19، ص 360.

علاقةً مباشرةً بين تقريبيّة وسائِل التعبير الكلاميّ وعمليّة ابتكار الصور البلاغيّة التي يتمّ تصوُّرها بوصفها وسائِلَ مؤقَّتةً لسدِّ حالةِ نقصٍ أكثر منها بوصفها محسِّناتٍ جماليّةٍ. كما أنَّ السواد الأعظم من المحسِّنات البيانيّة على سبيل المثال (كالاستعارة والمجاز المُرسل والحشو والاستعارة المجرَّدة والوصف المؤثِّر) ينشأُ إمّا عن فقرٍ معجميٍّ أو عن تماثُلِ الأغراض. أمّا لغة المنطق، فتنبثِق بالعكس من غزارةٍ في الكلمات وعن قابليّةٍ لامتناهيةٍ لفَصْل إدراكاتنا الحسيّة. بيد أنَّ هذا الفَصْل الذي يجعلنا نُدرِك العالم بشكلٍ أفضل يُبعِدنا عنه أيضاً ويُبقينا على بُعد مسافةٍ من هذا الخَلط الغَريزيّ حيثُ يسود مدٌّ وجزرُ الإحساسات وحده. ولأنَّ الشِّعر يرتبِط بالتالي ارتباطاً جوهريّاً بالجُهد المبذول لإدراك الواقع وقلقه الكبير وبعمليّةِ ابتكارِ صورِ الاستعاضة (التي تُسمّى **محسِّنات بيانيّة**)، أي إجمالاً باستحالة وجود أيّ شفافيّةٍ في اللُّغة، فهو يفوز بمكانةٍ متفوِّقةٍ في نظامِ الإنتاجات الرمزيّة.

"كلَّما أحرزت الفلسفة تقدُّماً من خلال التطهُّر من المعاني، لا ينفكُّ الشِّعر يبتعِد عن طبيعة البشر"[31] ويركن الأمر برمَّته على الأرجح على طريقةٍ معيَّنةٍ في فهم البلاغة؛ وعلى طريقةٍ معيَّنةٍ في التعاطي مع صور اللُّغة المجازيّة الضروريّة. فالصُّور التي يتحدَّث عنها فيكو في كتاب **أصل الشِّعر والقانون** لا تمتُّ بصلةٍ لفنِّ الإقناع أو لأيّ وظيفةٍ زينيّةٍ. وليست كلمات الشُّعراء المركَّبة على سبيل المثال، على غرار الاستعارات، إلاّ أَهْوَن الشرور. ولأنَّ شعراء العصور الأولى السامين كانوا "عاجِزين عن جمع عدَّة كلماتٍ في جُمَيلةٍ واحدةٍ"، فقد كانوا يلجأون إلى عمليّات النحت الإلصاقيّ المعجميّة والتي يضرب فيكو بعض الأمثلة عليها، وأبرزها: سكّان الغابات

(31) المصدر نفسه، الفقرة 37، ص 131.

(silvicultrix) وحمّال القوس النشّاب (arcitenens) والذي يَهيم في الغيضة (nemorivagus). .إنَّه عملُ إصلاحٍ غير بارعٍ أكثر منه تقنيّةً، وتصرُّفٌ إنقاذيٌّ أكثر منه براعةً. ولا تعود مثل هذه العمليّات، المدفونة من الآن فصاعِداً في الاستعمال، تُدرَك فيه بوصفها كذلك، إذ: لا نعود نشعر فيها لا باهتزازِ الخطوات الأولى للإحساسات ولا بمحاكاةِ الأشياء التي تُسلَّم في جوٍّ من الغموض ولا بتقلقلات التأثُّر الأوَّليّ. وبخلاف ذلك، تُبقينا ترسانة الصور المجازيّة العصريّة على بُعد مسافةٍ عن هذا الوحل البِدائيّ. "فعلى مَن يرغَب في إقامة تدليلاتٍ منطقيّةٍ فلسفيّةٍ صحيحةٍ أن يتحرَّر مسبقاً من التمثيلات الذِّهنيّة المغلوط فيها أو الطفوليّة أو الشعبيّة"[32]، كما يؤكِّد فيكو. وبالعكس، "يتوجَّب على مَن يرغب في أن يبرع في مجال الشِّعر؛ [أن] ينسى كلّ لغةٍ تُسمَّى خاصّةً، فيجِد هكذا معجم مفرداته مُقتصراً على معجم المفردات القديم الفقير بالمفردات، كما يتوجَّب عليه أن يوضِّح بواسطة هذا الاحتياج إحساساته، وذلك من خلال إيجاد الرموز الملائِمة على النحو الأكثر والمؤثِّرة في أفضلِ نحوٍ ممكنٍ لكلِّ غرضٍ؛ كما يتوجَّب عليه أيضاً، بمساعدة حواسِّه ومخيِّلته، أن يُبرِز الصور المليئة بالحيويّة والرِّفعة والخاصّة بالأغراض والاستعمالات والانفعالات" ويتوافقُ رأي بودلير مع رأي فيكو. فلوسائِل الفنّ وطرائِقه، بالنِّسبة إليه أيضاً، غايةٌ واحِدةٌ تقضي بالعودة إلى الحواس وإلى المخيِّلة. وتستنِد إحدى مفارقات جماليّة بودلير، أي فنّ بودلير الشِّعريّ بوجهٍ خاصّ، إلى هذا الاقتضاء المفروض على فنّانيّ الحقبات الفلسفيّة والمتمثِّل بضرورة إضافة زخارِف على البلاغات بمختلف أشكالها بغية إعادة إدراك تدفُّق الإحساسات

(32) المصدر نفسه، الفقرة 38، ص 131.

الأولى، قائلاً: "أؤثِر تأمُّل بعض المشاهِد المسرحيّة التي أجِد فيها أحلامي الأغلى على قلبي معبَّراً عنها على الصعيد الفنيّ ومركَّزةً على صعيد فنّ المأساة. وتكون هذه الأشياء، كونها خاطِئةً، أقرب بكثيرٍ إلى الحقيقة؛ بينما يكون السواد الأعظم من رسّامي الطبيعة الذين نعرِفهم مضلِّلون لأنّهم يتجاهلون الكذب"[33] إذ لا بدّ من اللُّجوء إلى مواربةٍ أخيرةٍ بغية التملُّص من المواربات كلّها؛ ولا بدّ من اللُّجوء إلى محسنٍ بيانيٍّ إضافيٍّ بغية التحرُّر من المحسِّنات البيانيّة البارِدة والعقيمة كلِّها. فلا بدّ لنا أخيراً من أن نتعلَّم النسيان.

إن كان ثمّة ما يُكشَف هنا عن العلاقة التي تربط بعض الفلاسِفة بالقصائِد الشِّعريّة، فيتمّ ذلك من منظور أدبيّات الحِكمة. ففي خِتام الزيارة التي قامَ بها إلى رسّامي المشاهِد الطبيعيّة، يُدلي بودلير في كتابه **صالون 1859** (*Le salon 1859*) بالحكم التالي المُهين، ومفاده: "لم أجِد بين رسّامي الطبيعة إلاّ مواهِب **صموت**"[34] ولنأخذ كلام بودلير بحرفيّته. فأسوةً بالبلاغة، تنقلِب الحكمة (Sophia) إلى ضدِّها من خلال تجاوُزِها حدَّها الخاصّ، فتُتاخِم حدود الفِكر وعقمه وفنائِه. فهل تعمَد الحكمة المعرَّفة في تقليدها اليونانيّ بوصفها مهارةً هدفها توضيح الألغاز وبوصفها في الوقت نفسه تعلُّقاً بمبدأ "عدم المبالغة" إلى تطبيق حكمتها الخاصّة على نفسها؟ وهل يكون الإفراط في الحكمة نفسها معنيّاً بمبدأ رفض الإفراط؟ تلك هي المُفارقة المنوطة بهذه الميزة التي يتحلّى بها الطفل أو المسنّ، والتي تتبصَّر فيها الفلسفة بتحفُّظٍ غريبٍ وحذِرٍ. ومردّ ذلك إلى أنّ الأولاد

(33) Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1976), VII: Le paysage, p. 668.

(34) المصدر نفسه.

يكونون حكيمين بإفراطٍ دائِماً. وهادِئين كصورةٍ جامِدةٍ، في حين أنَّ المخيِّلة لا تقتات إلاّ على **تكاثر** الصور - على غرار صورِ رسّامي الطبيعة مثلاً - ، وعلى تدفُّق هذه الصُّور وعلى عمليّة استنباطها التي لا تنضَب. وتبقى الحِكمة في ميدان الفلسفة كناية عن غرضٍ معرَّضٍ لتجاذُب مزدوجٍ يتجلّى بادِئ الأمر عبر تحدٍّ تصاعديٍّ، إنْ جاز التعبير، مصدره ما يكوَن خفيّاً تماماً، فضلاً عن ألغازه مثلما كانت تمثُل بكلِّ صفائِها أمام السقراطيّين البَدئيّين[35]. وعليه، يكون الحكيم ذلك الشَّخص المُقدَّر له أن يأخذ على عاتقه تشبيكاتِ الرموز التي تُرسلها الآلهة وأن يترقّى فيها تلمُّساً وأن يشحذَ فيها قابليّته للمعرفة. ولكن، يوجَد أيضاً تحدٍّ نازِلٍ يتحدَّر من أشكال الحكمة غير المشوّقة ومن نُسخِها الواعِظة ومن عمليّة التخفيف من لهجتها بواسطة الحسّ المشترك والتعقُّل والاعتدال وحالات **الذكاء المتوسّط** بشتّى أنواعها. ومن شأن هذَين التحدِّيَين أن يُعرِّضا الفلسفة لمخاطِرِ متساويةٍ، وإنْ كانت مختلفةً.

إنَّها باختصارٍ حكمة بداية العالم، تلك المتعلِّقة برواية البدايات الشَّهيرة وبأبطالها الغاشمين والصَّموتين والماكرين (على غرار **حنكة** (poluméthis) أوليس (Ulysse))؛ وحكمة الطفالة وبقبقتها الأمنويّة[*] والتقاليديّة ورموزها الغثَّة وأبطالها المهدِّئين. وإنَّ الفلسفة التي تجابه مباشرةً نوعَي الحكمة هذَين تعيشُ في توقٍ إلى النوع الأوَّل ويسكنها وسواس النَّوع الثاني. ويُشكِّل ذلك بلا ريبٍ السَّبب الذي ينشأ عنه عنفها الداخليّ.

يعود الفضل إلى عبقريّة فيكو في تغيير وُجهة هذا العنف ولو

---

(35) انظر بوجهٍ خاصٍّ: Giorgio Colli, *La sagesse grecque*, Héraclite (Paris: Editions de L'éclat, 1992), vol. 3, pp. 174-179.

(*) التي تولي الأفضليّة لمسائِل الأمن.

بشكلٍ طفيف، وفي التخفيف من حدَّته نتيجةً لذلك، من خلال إضفاءِ صفة الشِّعريّ على ارتباط الفِكر المتلعثِم - أي الفِكر **الطفوليّ** - بالألغاز الجوهريّة. كما يعود إليه الفَضل في أنَّه برهَنَ أنَّ الفلسفة كانت، تحت تأثير مثل هذه الألغاز (كاللُّغز الذي يدلُّ عليه النَّظر المرفوع إلى السَّماء)، تلامِس الشِّعر؛ وفي أنَّه أوحى انطلاقاً من هنا بأنَّ الألغاز لا تدعو ربَّما إلى إيجاد حلٍّ بقدر ما تُناشِد بوجود صدى واهتزازٍ - علماً بأنَّ الأوَّل يُرجِّع صدى الثاني في ليل اللُّغات السحيق. وعليه، لا بدّ أنَّ إحدى مهام الفلسفة تقضي بإنتاج أقوالٍ مُلغزةٍ تكون قابلةً لأن تُبهِرَ أقوالاً مُلغزةً أخرى فقط. وإنَّ نيتشه هو بالتأكيد قدوةٌ يُحتذى بها في ما يختصُّ بهذه المسألة[36]

(36) ففي كتابه *Ecce Homo*، على سبيل المثال، يوجز نيتشه هكذا "نصيبه" في الحياة، قائلاً: "لكي أُعبِّر عن ذلك بشكلٍ معمَّى، فبصفتي والدي، أنا ميت أصلاً، فبقدر ما أكون شبيهاً بوالدتي أعيش بعد وأشيخُ". ويُختَم الكتاب بهذه الأحجية: - من فصل **ديونيسوس ضدّ المصلوب** (*Dionysos contre le crucifié*).

فلتُسبَك كلّ فلسفةٍ في قالب الشِّعر!

(ليوباردي، نوفاليس)

"يكمن قوام تقدُّم المعارِف البشريّة في معرفةِ أنَّ فكرةً تشتمِل على أخرى" ويعمَد ليوباردي إلى جعل العبارات تحدُث ببطءٍ؛ فهو يتأنّى في البحث عنها والإحاطة بمفاهيمها والتحضير لها. ومتى يبلغها، يقوم بتوضيحها على نحوٍ لا يقلُّ دقّةً. فالفكرة تترقّى على هذا المنوال، أي بواسطة تفتُّقاتٍ ذهنيّةٍ متواليةٍ نضجت منذ زمنٍ بعيدٍ. وتُعدُّ تحديداً الصَّفحة التي يُخصِّصها ليوباردي لإظهار تشعُّباتِ الأفكار بمثابة النموذج لما تُدلي به. ويُحلِّل ليوباردي فيها تدريجيّاً التبِعات المتعدِّدة لهذا المحمول(*) القاضي بأنَّ فكرةً تشتمل على أفكارٍ أخرى. وعليه، تترقّى المعرفة "من خلال الدنوّ أكثر فأكثر من العناصِر المكوِّنة للأشياء ومن خلال تفكيك أفكارِنا أكثر فأكثر دوماً

(*) يدلُّ المحمول (prédicat) على أمرٍ في الذّهن أي المحكوم بأنّه موجود أو ليس بموجود لشيءٍ آخر، ويُقابله الموضوع. ويُسمّى عند البيانيّين "المُسنَد" وعند النُحاة "خبر". فمثلاً، في قولنا "الإنسان حيوان ناطِق"، فالموضوع هو الإنسان والحيوان الناطِق هو محمول على ذات الإنسان.

بغية اكتشاف ماهيّاتِها وتحديدها [...] سواء البسيطة منها أو الشّموليّة"[1] إنّها ملاحظةٌ أساسيّةٌ يتوضح انطلاقاً منها معنى كلّ عمليّةٍ كلاميّةٍ لغويّةٍ وفاعليتها. وذلك هو بالضّبط التوجُّه الذي يستلهِمه ليوباردي من شغفه الفقهيّ اللُّغويّ، ومفاده: إنّ الكلمات "لا تُعبِّر [...] عن أفكارٍ أخرى إلاّ تلك التي تكون موجودةً مسبقاً في الأفكار القديمة والتي تمّ فصلها مذّاك عن مختلف أجزاء الأفكار الأمّ، وذلك بواسطة التحليل الذي أنجزه طبيعيّاً تقدُّم الفِكر البشريّ فيما يخصُّ الأفكار الأمّ من خلال معالجتها للتسهيل على ضوء أجزائِها، الابتدائيّة وغير الابتدائيّة على حدٍّ سواء" إنّه فقهُ لغةٍ تُطوِّعه في الحال صيغةٌ أخرى في الفِكر اللّيوباردي - ونعني بها تعلُّقه بالنموذج القديم - في اتِّجاهِ الجنيولوجيا(*) والاثنان هما في الواقع وجهان لعملةٍ واحدةٍ. فهل يُمكن حقيقةً تمييز حالة لغاتنا الراهِنة وتمثيلاتنا الذهنيّة عن التاريخ الذي جعلها تبدو مثلما نعرِفها؟ وهل من داعٍ لفَصل استعمالات الفِكر التي نلجأ إليها عن مجمل العمليّات الكلاميّة التي تجعلها ممكنةً؟ والحال أنّ هذه العمليّات تصبُّ كلُّها، مثلما يؤكِّد ليوباردي، في الاتِّجاه نفسه حيثُ إنّها تُحدِّد أفكاراً وتفرزها وتُقسِّم عائِلاتٍ من الأسماء. وهكذا، تُصبح معارِفنا أكثر دقّةً وتمايزاً، أي أكثر تحذلقاً من منظورٍ معيَّنٍ.

إلاّ أنّ ما تكسِبه البشريّة على صعيد الدقّة والصرامة تخسره لناحية الجمال. "وهذا ما يُفسِّر، كما يُردِف، الأسلوب القاحِل(**)

---

(1) Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, trad. par B. Schefer (Paris: Allia, 2004), frag. 1234, p. 607.

(*) أي علم الأنساب، وهو علمٌ يهتمُّ بدراسة أنساب الأشخاص والقبائِل والعشائِر والأسر. وقد استُعمِلَ هنا بمعناه المجازيّ، أي بمعنى البحث عن الكلمات والأفكار الأصليّة التي تحدَّرت منها الكلمات والأفكار الحديثة.

(**) أي المُفتقِر إلى النّداوة فلا يغلُّ أو يخصِب كالأرض القاحِلة.

الذي يُخلِّفه مثل هذا الاستعمال للكلمات التي توقِظ فينا الفِكرة التي تتَّصِف بالطابع الأكثر انعزالاً وتوحُّداً وحَصْراً، في حين تكمن روعة الخطاب والشِّعر في إيقاظ مجموعةٍ من الأفكار داخلنا وفي إتاحة المجال لذِهننا بأن يهيمَ في حشدِ التصوُّرات بكلِّ غموضها وإبهامها والتباسها وعدم دقَّتها. ونحصل على هذا التأثير بفضل الكلمات الملائِمة التي تُعبِّر عن فكرةٍ مؤلَّفةٍ من عدَّة أجزاءٍ ومرتبطةٍ بأفكارٍ متلازِمةٍ كثيرة العدد"[2].

يعمل الفقه اللُّغويّ عند ليوباردي على إزالة الانقطاع الجوهريّ المُفاجئ الذي يطرأ في اللُّغة والذي يُعتبَر ليوباردي، مع شليغل (Schlegel) وهولدرلين، من أكثر الأشخاص وضوحاً في التعبير عنه، والمتمثِّل بعمليّة قطع الصِّلة بين العالم الحديث والعصور القديمة قطعاً نهائيّاً[3] وليس هذا التعارُض القائِم بين لغةٍ فضفاضةٍ وغزيرةٍ بالمعاني وميّالةٍ إلى السَّرود والخيال ولغةٍ ذات ألفاظٍ دقيقةٍ إنَّما قاحِلةٍ، سوى التبِعة الناجِمة عن الفَصْل الأشمَل الذي يُبعِدنا عن الحضارة القديمة. علماً بأنَّ المثال الأعلى الذي يصبو إليه الكلام أو الفكرة المدعوَّين إلى التَّجْوابِ بين "كثرة التصوُّرات" يُترجِمُ التوق إلى بلوغِ عالمٍ ولَّى. ومن خلال الإدلاء بذلك، يُدرِك ليوباردي تماماً أنَّه يتعيَّن علىَّ حيِّزِ غموضٍ من هذا القبيل أن ينهلَ، لكي يُنجِز، من تقليدٍ ضارِبٍ في القِدَم ومن تراكم الصور التي لم ينقطِع اطِّرادها منذ هومير. والحال أنَّ أواصِر العلاقة التي تربِطنا بهذا التاريخ بالذات هي التي قُطِعَت في يومنا هذا.

---

(2) المصدر نفسه، ص 608 [1235].

(3) انظر Mario Andrea Rigoni, *La pensée de Leopardi*, trad. par C. Perrus (Lectoure: Le Capucin, 2002), notamment "L'esthétisation de l'antique", pp. 11-48.

فالكلمات التي نستخدِمها والاستعمالات الفِكريّة التي نلجأ إليها تكون، كما يؤكّد ليوباردي، رهنِ ما ورثناه عن القدامى والذي أُخِذَ منّا. أمّا في صدد الحديث عن اللُّغة، فهو يتحدَّث عن وجود فَصْلٍ أكثر اتّساعاً بعد. ولكنّه حين يتأمّل في مآل الحضارة المستقبليّ، يرى أنَّ معجم المفردات يُشكّل انعكاسه الكامل. وإنَّ الأحداث التي دوَّنها ليوباردي في السنوات الأخيرة في دفتر مذكّراته الذي يحمل اسم **زيبالدون** تُضاعِفُ عدد الملاحظات ذات الطابع الفقهيّ اللُّغويّ. وإنَّ هذا الاهتمام الذي يتمّ إيلاؤه إلى مدَّة حياة ثَبت المصطلحات يُشبه في جوهره الوعي التاريخيّ المتعلّق بـ "مذبحةِ الأوهام" فأن ندوّن سلاسِل من الكلمات وأن نستخرِج جذورها المشتركة يعني في الوقت نفسه أن نعرِضَ حالات الاختفاء والزوال والنسيان وأن نسعى مع ذلك إلى إعادة نسج خيوط الذاكرة المُفتّتة. ومن شأن هذا السلوك ذي الطابع الأرخيولوجيّ للغاية أن يُحدِّد بالاستناد إلى المالنخوليا(*) موقِفَي الشاعر والفيلسوف على التوالي. وذلك لأنَّ كلاهما يُعتبران، وبطرقٍ مختلفةٍ، الصانِعَين الأساسيَّين لعمليّة الإصلاح هذه.

قلّةٌ من الفلاسِفة يعمَدون، كما سبقَ ورأينا، إلى طرح التساؤلات حول لغتهم وطريقة تعبيرهم الخاصّة وحول أشكالها وطرائِقها وأسلوبها، ولا سيَّما حول الدور الذي تضطلع به في تشكيل عالمهم الذِّهنيّ. فما يحدثُ هو أنَّهم يكرِّسون تفكيرهم للتبحُّر في اللُّغة، ونادِراً ما يتأمَّلون في **لغتهم** لحظة استخدامهم إيّاها بغية تشكيل التصوُّرات[4] ويعود هذا الإغفال إلى سبب بسيطٍ، ألا وهو:

(*) أي السوداء والكآبة المُبهمَة.

(4) "لم ينغمِس التفكُّر الفلسفيّ لردح من الزمن في التأمُّل في اللُّغة. فبينما كان يجدُّ بلا كللٍ أو ملل في التنقيب في اتّجاه الحياة أو العمل عن شيءٍ ليُشكّل انطلاقاً منه غَرَضه أو نماذجه التصوُّريّة أو أرضيّته الحقيقيّة والأساسيّة، لم يكن يولي إلى اللُّغة إلاّ اهتماماً ثانوياً؛ فقد =

يُظهِر تحليل الخطاب الفِكر وكأنّه مفعولٌ خاضِعٌ لإمكاناتِ حدوثِ الوِساطات الكلاميّة واحتمالاتها؛ ونتيجةً لذلك، إنّه يُبدِّد الأمل بشفافيّة اللُّغة ويدحَض الاعتقاد القاضي بإمكانيّة وجود الأفكار بمعزلٍ عن صياغتها. والحال أنَّ مثل هذا الاعتقاد يمتزِج بشكلٍ أو بآخر بكلّ مشروعٍ فلسفيٍّ، إذ: تكتسِب الكلمات فيه وضع الأدوات، أي وضع الخدَم الطيِّعين بدرجاتٍ متفاوتةٍ، ولا يسعها مطلقاً أن تضطلع بدور الأسياد. فدورها يقتصِر على إنشاء رابطِ توافقٍ تقريبيٍّ مع أغراضٍ تبقى أساسيّاً غريبةً عنها. "ففي التقليد الفلسفيّ لا تكون اللُّغة، كما يؤكِّد باسكال كينيارد (Pascal Quignard)، سوى أثرٍ يُمكننا أن ننفصِل عنه أو أن نصحِّحه، على غرار **الجسم ـ الضريح** (sôma-sèma) أو الجسم الماديّ الذي يُصبِح رَمْساً ورمزاً أو التقنيّات أو الفنون"[5] وطبقاً لعلم الاشتقاق، يُغطّي المصطلح "ماورائيّ" أغراضاً تقع ما وراء طبيعة (phusis) اللُّغة.

إنَّ المؤلِّفين الذين يشكِّكون في هذا الرابط يُبحِرون بطريقةٍ خطِرةٍ إلى أقصى تخوم الفلسفة. وإنَّ مونتاني وباسكال ونيتشه وفاليري وفتغنشتاين[6]، وسنكتفي بذكر هؤلاء فقط، يحفرون من خلال تركيز انشغالهم على الوضع الذي يكتسِبه الكلام فراغاً داخل الصّرح الفلسفيّ يحكم عليه إمّا بالنبوئيّة، سواء كانت روحانيّةً أم لا، أو

= كانت المسألة بالنّسبة إليه تتعلّق باستبعاد العقبات التي يُمكن للُّغة أن تجعلها تقِفُ حجرَ عثرةٍ بوجه مهمّته؛ فكان يقتضي على سبيل المثال تحرير الكلمات من المحتويات الصامتة التي كانت تستلِبها، أو أيضاً تليين اللُّغة وجعلها سلِسةً من الداخل لكي تتمكّن، إثر تحرُّرها من تحييزاتِ التفاهُم، من نقل حركة الحياة ومدّتها الخاصّة" نقلاً عن: Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966), p. 316.

(5) Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative* (Paris: Calmann-Lévy, 1995), p. 22.

(6) إنّهم "فلاسفة مناهضين" ("antiphilosophes") بحسب بادیو"؛ و"عباقِرة هجينين" ("génies hybrides") بحسب دولوز...

بالشكوكيّة[*] ومردّ ذلك إلى أنَّ الشكوكيّة والنبوئيّة يملِكان قاسماً مشتركاً يتجلّى كالآتي: إنّهما يُنشِئان علاقتهما باللُّغة على أساس عدم صلابة الحاضِر. وإليكم مثلٌ عن ارتياب باسكال في هذا الصدد، ومفاده: "إنَّ المعنى نفسه يتبدَّل بحسب الكلامات التي تُعبِّر عنه. فالمعاني تكتسِب وقارها من الكلامات بدلاً من أن تعطيها إيّاه"[7] (نقلاً عن كتاب **خواطِر** (*Pensées*)، الفقرة 51 [225]). كما أنّه يؤكِّد بالعكس في كتابه الذي يحمل عنوان **حول فنّ الإقناع** (*De l'art de persuader*) أنَّ الكلمات نفسها تستطيع أن تعني أشياء مختلفةً تماماً من ذهنٍ إلى آخر. فعبارة "أنا أفكِّر، إذاً أنا موجود" على سبيل المثال، لا تعني الشيء نفسه في كتابات ديكارت وفي كتابات سان أوغسطين[8] (Saint Augustin). زِد على أنَّ كتاب **حول فنّ الإقناع** لا يُشكِّل في مجموعه إلاّ تأمُّلاً حول الثقة التي ينبغي أن نمنحها أم لا لبعض الكلمات. كما أنّه يُصوِّر بشكلٍ جذريٍّ أكثر لدى فتغنشتاين تبعيّةَ الفلسفة بالنِّسبة إلى اللُّغة. فمن شأن الواقع المتمثِّل في أنّنا نكون في حالةِ صراعٍ مع اللُّغة[9] أن يُفسِّر كيف أنَّ الفلسفة تكون غريبةً عن أيّ شكلٍ من أشكال التقدُّم، وكيف أنَّ الإشكاليّات التي كانت تشغَل اليونانيّين بشأن هذا الموضوع لا زالت هي نفسها التي

(*) أي مذهب الشكّ أو الارتياب وهو شكّ في مبادئ الدين الأساسيّة كالخلود والوحي.

(7) Blaise Pascal, *Pensées*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1954), p. 1100.

(8) Blaise Pascal, *De l'esprit géométrique et de l'art de persuader*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1954), p. 600.

(9) انظر على سبيل المثال: Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, trad. par G. Granel (Paris: Flammarion, 2002), p. 65.

تشغلنا اليوم[10] ويرى البعض أنّه يكون من المناسِب أن نُبيِّن بِمَ تكون النظريات خاضعةً للُّغة بشكلٍ عامٍّ، وبِمَ تكون خاضعةً لأسلوبٍ خاصٍّ[11] ولكن في الحقيقة لا يكون الأسلوب نفسه سوى إحدى التبعات التي تنشأ عن تغيُّريّة الرموز. وبشكلٍ أدقٍّ، إنّه أحد مفاعيل الشَّرط المزدوِج القاضي بأنّ الكلمات تكون متعاوِضةً على المستوى الصرفيّ (أي أنّه "ثمّة فعل "كان" (être) على سبيل المثال يبدو وكأنّه يعمَل كما يعمَل فِعلا "أكَلَ (manger) و"شَرِبَ[12] (boire))، ولكنّه يتعذّر استبدالها على المستوى الدلاليّ. فلا يسعنا ألاّ نعِر بالاً لواقع أنّ مشكِّلو اللُّغة هؤلاء يكونون كلُّهم **مؤلِّفين** أيضاً في مجال الفلسفة بمعنى أنّهم يكونون مبتكِري أشكال. ويُعزى سبب ذلك إلى أنّ الاهتمام الأسلوبيّ عندهم لا يُفرَّق عن التساؤل حول صِيغ الفِكر ووسائِطه.

ينتمي ليوباردي إلى هذا الخطّ. ويظهر ذلك بادئ ذي بدءٍ من خلال التأمُّل المطَّرد للغاية الذي يُنجِزه حول الأسلوب في مجال الفلسفة. زِد على أنّه من منظورٍ معيَّنٍ، ليست الفلسفة من وجهة نظره إلاّ عبارةً عن **أسلوبٍ** معيَّنٍ بمعناه المزدوج المتضمِّن مفهوم الجزالة والأَسْلبَة والذي يتمّ إنشاؤه في إطار العلاقة التي تربِطنا بالكلمات وبالأفكار وبالطبيعة وبالبشر. وبوصفه وريث عصر الأنوار[*] في ما

---

(10) المصدر نفسه، ص 69.

(11) انظر أيضاً الملاحظات التي أبداها فتغنشتاين حول أهمّيّة أن نبدّل أسلوبنا في التفكير انظر من جملةِ أمورٍ أخرى: Wittgenstein, *Conférence sur l'éthique*, trad. par J. Fauve (Paris: Gallimard, 1971), p. 65.

(12) Wittgenstein, *Remarques mêlées*, p. 69,

انظر أيضاً الملاحظات المدوَّنة حول الفعل الناقِص "كان" ("être") في المرجع التالي: Leopardi, *Zibaldone*, frag. 1390, pp. 678-679.

(*) أي القرن الثامن عشر.

يتعلّق بهذه النقطة، فهو لا يفهَم كلمة "فيلسوف" خارج إطار ما يُسمّى بفنّ عيش هذه العلاقات المختلفة، كما يُنشئ فيه في آنٍ استيضاءات المعرفة (ومن هنا رسوخ بنية الملاحظات الفقهيّة اللُّغويّة من كلّ نسقٍ) واقتضاءً جماليّاً ذا صلةٍ بالغريزة والحركة وعدم الانتظام[13] فأن نُلِمَّ بآدابِ الكتابة وأن نُلمَّ بآداب القراءة وأن **نلِمَّ** بآداب التصرُّف في المجتمع أو آداب قيادة الشعوب وأن **نُلِمَّ** بالعصور القديمة وبالأشياء الموجودة في الطبيعة، أي باختصارٍ، أن **نُلِمَّ** بآداب العيش، يعني أن نتعمَّق في نظام المعرفة المتبحِّرة وأيضاً في جزالة التمثيلات الذهنيّة، أي في كليهما بشكلٍ لا يُفصَم. وبغية تطبيق الجزالة، يقتضي في الواقع معرفة تعدُّديّة الأشكال وكثرة العبارات الممكنة، أي إجمالاً الحقيقة الترادفيّة للُّغة. ومع توالي السِّنين، تعقَّدت "اللُّغة الأصليّة" فأُلحِقت تبدُّلاتٌ لامتناهيةٌ بالدلالات الثانويّة وبالمعاني المجازيّة، فازداد نتيجةً لذلك عددُ شِبهِ المُعادِلات وتفاقَم تعقُّد الخيارات الأسلوبيّة[14] ونفهم إذاً لمَ تكون مثل هذه الجزالة مُلزِمةً أكثر بكثيرٍ من الانشغال الزينيّ، كالآتي: الوعي لوجودِ **العصريّة** والممزوج بالتوق إلى عصر الخلوص الدلاليّ. إنّه وعيٌ قَبْبودلِيريّ[15] من منظورٍ معيَّنٍ ومن شأنه، إنْ طُبِّقَ على الفلسفة، أن يبثَّ فيها شعوراً ما مثيراً للرِّثاء، إذ: يُزهِر فيها الفِكر الأكثر توهُّجاً واتِّقاداً عند أُفق الأطلال.

يتعذَّر إرجاع هذا الانفعال إلى انطباع الرومنسيّة العامّ المُكتنَف بالغموض. فالمسألة تتعلَّق هنا بخصوصيّةِ فِكرٍ وبالصَّرخة البعيدة

---

(13) انظر المصدر نفسه، المقتطف 1337، ص 656.

(14) المصدر نفسه، المقتطف 1481، ص 714.

(15) "أحبُّ ذكرى هذه الحقبات المجرَّدة... نقلاً عن كتاب: *Les fleurs du mal*).

الغور[16] التي يُطلِقها. والحال أنَّ إدراك صرخةٍ من هذا القبيل وسماع الصوت المُجمجَم الذي يسعى للبروز من خلال مظهر التصوُّرات والذي يوجِّهها ويُشكِّلها في العُمق، يعني أن نبلغَ ما تسكت عن قوله الفلسفة، أي ما تتوسَّله لتُحدِّث نفسها. وممّا لا ريب فيه أنَّ النَّشاط الأقصى لهذه الموارِد الكبرى يُفسِّر لدى ليوباردي الاهتمام الذي يوليه لأنماط الكتابة ولمختلف أنواع النَّقل والترجمة التي تنزع فعاليّتها في آنٍ إلى الاشتمال على الصوت المُجَمجَم وإلى الحِفاظ على حدَّته. فما يبحثُ عنه ليوباردي باختصارٍ إنَّما هو شيءٌ يُشبِه التصوُّر الصّارِخ (للحقيقة)، أي جملةً تفقِد قوَّتها وتستعيد نتيجةً لذلك طاقتها من خلال منعطفاتٍ لامتناهيةٍ. وهو بحثٌ شائِكٌ كونه يطمحُ إلى رَبط مستويَين فكريَّين مختلفَين، ألا وهما: الفِكرة بحدِّ ذاتها في شكلها الصَّرف من جهةٍ، وشحنة التأثُّرات الأوَّليّة (كالفرح والكآبة والحبّ والنُّفور...) التي تصحبُ تجلّي هذه الفِكرة - أو الأجدر بنا أن نقول قيامتها - من جهةٍ أخرى. هذا هو مغزى هذه العبارة.

أن نعبِّر يعني أن نربِط أسماء شائِعةً بالتأثُّرات الأوَّليّة المَعيشة. فالشَّخص الذي يُعبِّر (أو يُعبِّر عن فكرته) لا يُدلي بشيءٍ، بحصر المعنى، في حال كنّا نعتبر التمثيل الذهنيّ القابل للمشاركة عامَّةً بمثابة محمول الفعل **قالَ** (dire). ولأنَّ التأثُّرات الأوَّليّة تُعتبَر دوماً

---

(16) أقتبِسُ هذه الصورة عن ماكس دورا (Max Dorra) القائِل: "نبدأ بفهم الفيلسوف حين ننجَح في إيجاد، خلف التصوُّرات ووراء المنطق، صرخته. أي هذا الشيء المخالِف للمألوف والفريد من نوعه الذي يعجَز أيُّ تركيبٍ ذهنيٍّ مهما كان مُبتكراً، ومهما كان منطقيّاً، من كَمِّه. إنَّه عبارةٌ عن احتجاجٍ، لم يتغيَّر منذ الطفولة، عن تذمُّرٍ ليس بعظيم البتّة، عن دمدمةٍ، عن مجرَّد صوتٍ خافتٍ قد يحاوِل على مدى عمرٍ بأكمله أن يُنقَل عبرَ الكلمات. ويُمكن سماعه من خلال الأسلوب، ومن خلال إيقاع الكتابة، في نَفَسِها وفي فواصلها وفي كبواتها" نقلاً عن: Max Dorra, *Heidegger, Primo Levi et le séquoia* (Paris: Gallimard, 2001), p. 177.

بمثابة التغيير الخاصّ للحظةٍ أو مكانٍ أو ظرفٍ أو صوتٍ، فهي تُبدي مقاومةً إزاء أيّ تعميم. ولهذا السَّبب، غالباً ما يُضعِف طابع اللُّغة العامّ، أي الشيوع الذّي يتنشَّط فيها مع كلّ تعبيرٍ، من حدَّتها في إطار فولغاتا العواطفيّة(*) وتتمتَّع اللُّغات التي تدمج الطوارئ في تعبيرها نفسه - على غرار لغة الموسيقى والرقص والمسرح - بقدرةٍ أكبر على نقل كيفيّة بروز الأمور الطارِئة. إذ إنّ ظهور غير المتوقَّع أثناء تأدية هذا النوع من اللُّغات، أي هذا التعرُّض لما هو **عارِض** (accidit)، يُغذّي فيها تعبيريَّتها التي يتمّ فهمها بوصفها تأكيداً على فرادة اللّحظة.

غير أنَّ الكلمات تحتفِظ احتياطيّاً بطريقةٍ خاصَّةٍ لإظهار هذه الفرادة التي تتحلَّى بها، ونعني بها: القدرة على الإبقاء على إمكانيّة حدوث الأشياء الطارِئة من خلال انفتاح التصوُّر على كلّ الاحتمالات. وينشأ عن هذا الاتِّصال القائِم بين وجود الأشياء وتمثيلها الذِّهنيّ، والذي شكَّل الفِكر المالارميّ مسرحاً له نوعاً ما، تجاذُبٌ يتناول تارةً النَّقص المحتوم الذي يشوب كلَّ تعبيرٍ (وهو نقصٌ كثيراً ما يتمحَّص فيه فاليري على سبيل المثال)، ويتحدَّث طوراً عن تحرُّكٍ أو صيرورةٍ - أو وُجهةٍ نرصدها في كلّ لحظةٍ. وهكذا، تؤشر اللُّغة باتِّجاه التأثُّرات الأوَّليّة من دون أن تجعلنا نلِج مطلقاً إلى عالمها، ومن دون أن تُدخِلنا إلى لُبِّها. فهي تعمَد بطريقةٍ **مؤيسةٍ**[17] إلى تسميتها، ويُبقي هذا العجز التمييزَ بين التصوُّرات

(*) أي تكلُّف العواطف، أي مجموعة العواطِف وهي ما ندعوه عادةً نطاق "القلب" في مقابل نطاق "العقل"

(17) تدلُّ عبارة بطريقةٍ مؤيسةٍ على صفةٍ مالارميّةٍ (تُطالِعنا في كتاب *Coup de dés* على سبيل المثال). كما أنّها صفةٌ ليوباردِيّة "بشراسةٍ" انظر دفتر المذكّرات الذي يحمل اسم **زيبالدون** (Leopardi, *Zibaldone*, frag. 107, p. 102)، حيثُ يقول ليوبارد ما يلي: "أستسلِمُ =

والتأثُّرات الأوَّليّة قائماً. كما أنَّ اللُّغة تترك الباب مفتوحاً أمام عمليّة العبور من الأولى إلى الثانية. فكلُّ ما فيها يدحَض إذاً الإبعاد الأفلاطونيّ للأفكار الصَّرف: فهي لا تُتاجِر إلاّ بالأفكار غير الصَّرف، أي بالأفكار التي تكون ضحيّة **التخصيص**.

ومن جهةٍ ثانيةٍ، هل من فكرةٍ واحِدةٍ من أفكارنا لا تفضح اتِّجاه مزاج معيَّن، ولا تتعامَل، بالطريقة الأكثر مواربةً، مع "الانطباع عن الأشياء"؟ هذه هي الحقيقة التي تقضُّ مضجع تفكُّر ليوباردي. فالفِكر البشريّ، مثلما يؤكِّد، "لم يتوصَّل أبداً إلى تكوين فكرةٍ واضحةٍ تماماً عن شيءٍ غير محسوسٍ بالكامِل، إلاّ من خلال مماثلته ومقارنته وتشبيهه بالأشياء المحسوسة، أي بالتالي من خلال إعطائِه، بطريقةٍ معيَّنةٍ، جسداً"[18] وبالطَّبع، لا يكون هذا التجسُّد إلاّ على سبيل الاستعارة. غير أنَّ الكلمات تتمتَّع بمزيَّة السير بين التصوُّرات والمحسوسات؛ وإنشاء حركةٍ مطَّردةٍ بين الأولى والثانية (أي "تردُّدٍ مديدٍ" مثلما يُسمِّيه فاليري) يُرجَع إليها بالنِّسبة إلى ليوباردي النشاط المُشترك الذي يقوم به الفيلسوف والشّاعر. فمنذ أن "انحدرت" اللُّغات من مرتبة "الأشياء المحسوسة كليّاً" إلى "الأشياء الأقلّ ارتباطاً بالحواس ومن تلك الأخيرة إلى الأفكار نفسها، بات قوام

= من رأسي حتّى أخمص قدَميّ إلى لذّة اليأس الغريبة والتي تُثير الرَّعشة" وينبغي شرح فحوى هذا "اليأس" ويظهر ذلك أيضاً في سياقاتٍ أخرى أيضاً. حين تبرز الكلمات في فنّ الرَّسم، فهي تسترعي فيه الانتباه إلى عجزها عن إظهار أيّ شيءٍ مهما كان، ولكنّها تستلفِت الانتباه إلى قدرتها على الإشارة أو على تحديد إمكان حدوث ظهورٍ. وهكذا، إنَّ اللَّوحة التي تحمِل اسم الشَّخص الذي يرقد هنا عاش في أركاديا (Et ego in Arcadia) المنقوش على النُّصب التذكاريّ لرعاة أركاديا (Bergers d'arcadie)، وهي لوحةٌ بريشة بوسان (Poussin)، ترسِم معالِم المكان الذي يحصل فيه التوق إلى الماضي، إنَّها تحجِز المكان وتصونه من كلّ عرضٍ. وهي تضعه للحال ضمن نطاق هالةٍ ما.

(18) Leopardi, *Zibaldone*, frag. 1389, p. 678.

المهمّة المشتركة التي يضطلع بها الشّعر والفلسفة يكمن في العثور مجدّداً على رابطٍ مكينٍ يوطّد التصوُّرات بحواسّنا.

ثمّة أداةٌ تُنذَر للقيام بهذا العمل، ألا وهي: الاستعارة. وثمّة وظيفةٌ يؤدّيها، ألا وهي: الخيال. "فعملية إدراك العلاقات التي تقوم بين حقائِق جدّ متباعِدةٍ" و"إيجاد مقارناتٍ وتشابيه جدّ فطِنةٍ ومبتكرةٍ" و"إنشاء تماثلاتٍ وتشابيه بين أغراضٍ تنتمي إلى أنماطٍ مختلفةٍ للغاية" و"مقارنة الأشياء الخياليّة مع الأشياء الماديّة الصِّرف بغية فَرض الفكرة الأكثر تجريداً وبغية إسناد كلّ شيءٍ إلى الصور، فضلاً عن ابتكار الصور الأكثر جدّةً وقوّةً، [...] تلك هي المواهب التي يتحلّى بها الشّاعر العظيم الشأن". والحال أنّ ليوباردي يستخلِص أنّ تلك هي أيضاً المواهب التي يتحلّى بها الفيلسوف، والتي تتلخّص كالآتي: "ملَكَة اكتشاف الصِّلات ومعرفتها وملكَة ربط التفاصيل ببعضها البعض والتعميم"[19] ومن هنا ينبثِق هذا الموقف العرضانيّ الذي يُطالِعنا على طول صفحات دفتر المذكّرات الذي يحمل اسم **زيبالدون** والقاضي بأنّ الفيلسوف العظيم يكون شاعراً عظيماً على حدٍّ سواء. ويكفي للتثبُّت من ذلك أن نلقي نظرةً على أفلاطون "الشّخص الوحيد الذي تحلّى بالجرأة لتصوُّر نظام أربكَ الوجود وعرضَ الطبيعة بأكملها، مع أنّه، كما يعلم الجميع، شاعِرٌ من حيثُ أسلوب كتابته وابتكاراته... إلخ"[20] وينسحِب ذلك أيضاً على المُحدَثون كديكارت وباسكال "الذي أصبحَ شبه مجنونٍ في أيّامه الأخيرة من فَرط الخيال" وروسّو ومدام دو ستايل (Mme de Staël)... فما يكون على المحكّ هنا إنّما هو تعريف كلمة **فلسفة**.

(19) المصدر نفسه، المقتطف 1650، ص 780-781.

(20) المصدر نفسه، المقتطف 3245، ص 1368.

يبتعِدُ ليوباردي، فيما يختصُّ بهذه المسألة كما بغيرها، عن كلِّ راديكاليّةٍ. فما من شيءٍ ثوريٍّ في موقفه التاريخيّ وما من شيءٍ يخوِّلنا افتراض أنّه تحمَّل مسؤوليّةً أساسيّةً في تقدُّم الفِكر منذ اليونانيِّين؛ وما من شيءٍ يدفعنا إلى اعتباره من دعاة الثورة في تلك الحقبة. فجلُّ ما قامَ به هو إدخال تعديلٍ على معنى الفعل "فلسفَ" وذلك لأنَّ دفتر المذكَّرات **زيبالدون** لا يمسُّ بالفكرة القديمة المتعلِّقة بنوع النشاط الذي تُشير إليه هذه الكلمة - فمن خلال اللُّجوء إلى التركيبة المؤلَّفة من إيضاحٍ وتساؤلٍ ناشطَين، يبقى الفيلسوف على النحو الأكمل ذلك الشَّخص الذي يسعى، من خلال دقَّة لغته ونفاذ فِكره، إلى قلب المظاهِر الأكثر تضليلاً. إلاّ أنَّ ليوباردي يُطعِّم هذا الغصن السقراطيّ بعُرجونٍ من شأنه أن يُعدِّل مساره من دون أن يقطع الصِّلة مع الساق الأمّ. وهو تعديلٌ حاسِمٌ للغاية مع ذلك، إذ لولاه لما كان شيءٌ ممّا سيدفع الفلسفة إلى طرح التساؤلات حول نفسها في القرن المستقبليّ برمَّتِهِ ليكون مفهوماً حتّى. ويُصبَغ الفعل "فَلسَفَ" بصبغة الإلهام[21] ويتلوَّن بالتأثيرات الانفعاليّة، إذ: "إنَّ الفلاسفة الثاقبين، كما يؤكِّد ليوباردي، والمستغوِرين في التنقيب عن الحقيقة، أولئِك الذين يكون باستطاعة نظرهم أن يشمل العدد الأكبر من الأشياء، يتمايزون دوماً بقواهم الانفعاليّة والتخيُّليّة وبإلهام ووحي شعريَّين قطعاً، مثلما تُثبِته بشكلٍ ملحوظٍ مؤلَّفاتهم أو أفعالهم أو الآلام التي كابدوها بسبب المخيِّلة والحساسيّة، أو بسبب كلّ هذه

(21) كيف السَّبيل إلى وصف عمليّةٍ من هذا النوع من دون الاستعانة بمعجم مفردات اللَّوّينات والتلاوين؛ أو أيضاً بمعجم مفردات الآراء ووجهات النَّظر؛ أي باختصارٍ، بمجمل التلاعبات الجماليّة التي تمنَح الرسّام أو الشّاعر القدرة على ابتكار الرؤية انطلاقاً من تلك التي ورِثها؟ وحول الحماس الليوبارديّ، انظر: Nicoletta Fabio, "*entusiasmo della ragione*". *Studio sulle "Operette morali"* (Florence: Le Lettere, 1995).

الأمور مجتمِعةً"[22] فلتُسبَك كلُّ فلسفةٍ في قالب الشِّعر!

هذا هو الحلم المتكرِّر عند منعطف القرن التاسع عشر. إنَّه التوق الذي يعترِض على نطاقٍ واسعٍ الرومانسيّة الأوروبيّة منذ نشأتها. وبالتالي، فهو يُطالِعنا من جهةٍ لدى الشُّعراء، على غرار لامارتين (Lamartine) القائِل في كتابه **موت سقراط** (*La mort de Socrate*)، ما يلي: "إنَّ الميتافيزيقا والشِّعر هما صنوان، أو بالأحرى هما وجهان لعملةٍ واحِدةٍ باعتبار أنَّ الأولى تُمثِّل المثال الأعلى المؤاتي على صعيد الفِكر، في حين يُعدُّ الثاني بمثابة المِثال الأعلى المؤاتي على صعيد التعبير... وليست الفلسفة الجليلة والشِّعر الوقور إلاّ حالتَي كشفٍ خاطفتَين نادِراً ما تقطعان رتابة القرون الكئيبة"[23] كما نعثر عليه في إنجلترا لدى كولريدج[24] (Coleridge). ونقع عليه بوجهٍ خاصٍّ لدى مجموعة العمل إيينا (Iéna) في مجلّة[*] *Athenäum* التي يُساهِم في كتابتها نوفاليس وشيلينغ (Schelling) والأخوان شليغل وهولدرلين من جملةٍ آخرين. ويتمّ هنا تطوير نظريّةٍ حول الشِّعر ـ الفِكر تُفضي إلى إعادة طرح **الاختلاف** (diaphora) القائِم بينهما للمناقشة. ويتنبَّأ شيلينغ على سبيل المثال في كتابه **نظام المثاليّة الاستعلائيّ** (*Système de l'idéalisme transcendantal*) الصادِر عام 1800، بما يلي: "لو كان الفنّ وحده قادِراً أن يُوضِّح بشكلٍ كاملٍ وجليٍّ للجميع ما لا تستطيع الفلسفة أن تُعبِّر عنه إلاّ ذاتيّاً،

---

(22) Leopardi, *Zibaldone*, frag. 3245, pp. 1367-1368.

(23) Alphonse de Lamartine: «La mort de Socrate,» dans: *Œuvres complètes* (Paris: [s. d.], 1860), t. 2.

(24) انظر على سبيل المثال القصيدة التي تحمل عنوان القيثارة الهوائيّة *La harpe éolienne*.

(*) وتعني هذه الكلمة في اللُّغة الألمانية "مكان المعرفة"

يُمكننا أن نتوقّع [...] أنَّ الفلسفة التي كانت قد تحدَّرت في بداية العلم من الشِّعر وكانت تغتذي منه، ومعها كلّ العلوم التي تدين للشِّعر بكمالها، ترتدُّ عقب تمامها وكأنّها مجموعةٌ من التيّارات المنعزِلة نحو المحيط المشترك الذي انبثقت عنه" وغير مكتفٍ بنقل المعارف وتوضيحها، وقاطِعاً صلته بالتقليد الزينيّ والروائيّ، "يأخذ الشِّعر على عاتقه سؤالاً ماورائيّاً وأنطولوجيّاً [...]. [فهو] يدخل هكذا في عصره الفلسفيّ، أو مثلما يقترحه أيضاً جان كلود بينسون (Jean-Claude Pinson)، عصره **الشِّعر الفلسفيّ**[25] (*poésophique*). وقد شجَبَ ليوبارديّ، كونه كان لفترةٍ من الزمن نصيرَ الكلاسيكيّة، مَيل الرومنسيِّين إلى الشِّعر "العويص والماورائيّ والخارِج عن مستوى إدراك البشر العاديِّين" ولكنَّه قامَ بذلك في إطارِ بحثٍ وضعه في أيّام صِباه، وحيثُ تفضَحُ بالضَّبط ردّة الفعل هذه ضدّ "المُحدَثين" ذكاءً في التصرُّف سرعان ما أفضى به إلى الانضمام إليهم. ومنذ عام 1796، كان المشروع الذي أُطلِقَ عليه اسم "**أقدم برنامجٍ منهجيّ حول الأمثليّة**[*] الألمانيّة" (Plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemande) والذي بقي اسم مبتكريه طيّ الكتمان مع أنّه كان خاضِعاً لأفكار هولدرلين على نطاقٍ واسع، يدلُّ على طريقِ شعرٍ يتمّ تصوُّره بوصفه جَميعةَ كلّ المعارِف، كالآتي: "وهكذا، يكتسِب الشِّعر شرفاً أكبر، فهو يستعيد في نهاية المطاف وظيفته الأولى - تلك القاضية **بتثقيف البشريّة**؛ لأنَّ الفلسفة وعلم التاريخ

---

(25) Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine* (Seyssel: Champ Vallon, 2002), p. 55.

(*) إنَّها مذهب فلسفيّ ينكر الوجود ويسلِب الحقيقة عن كلّ ما لم يكن تصوُّراً ذهنيّاً أو فكرةً، ويُطلَق عليه أحياناً اسم اللاّماديّة. كما يُستخدَم هذا المصطلح للدلالة على مذهبٍ في الأدب والفنّ يقول بأنَّ الغاية منهما لا في محاكاة الطبيعة وإنَّما هي في تمثُّل طبيعةٍ وهميّةٍ. إنَّها تُمثِّل موقف خُلقيّ مثاليّ من الحياة.

يتلاشيان، ووحده الشِّعر يبقى بعد زوال العلوم كلّها والفنون برمَّتها"[26]

فما هي أشكال الحَدس التي يرتكز عليها الوعد بقيام مثل هذا الاندماج؟ وما هو التجديد الذي يعطي الأمل بتحقيقه؟ وعلى أيّ أسئلةٍ يأتي ليُجيبَ؟ بادئ ذي بدءٍ، على تلك التي سيطرحها الشَّرخ الثوريّ المستقبليّ. فالمفكّرون الذين يدورون في فلك مجلّة *Athenäum*، ولكن أيضاً ليوباردي الوحيد والقارئ الحَمِس لمدام ستايل أو لامارتين الكاتب المستقبليّ لكتاب **تاريخ الجيروندييّن** (*Girondins*)، هم كلُّهم ملزمون بالردّ على هذا السؤال المعذِّب، ومفاده: كيف السَّبيل إلى تصوُّر الإنسان ما بعد عام 1789؟ هذا الإنسان الذي قطع علاقاته بالنماذج القديمة، هذا الإنسان المُفكَّك الذي اكتسبَ قدراً من المعارِف المتنوِّعة يخوِّلنا اعتباره **مستنيراً** أكثر من أيّ وقتٍ مضى؛ وأخيراً، هذا الإنسان المُكلَّف من الآن فصاعِداً بتصوُّر حياة الجماعة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها وبتوجيهها إذا أمكن. وبالتالي، يقتضي قبل كلّ شيءٍ إعادة توحيد هذا الإنسان، ولا يتحقَّق هذا المُبتغى إلاّ من خلال توليف المعارف. وتبعاً لوجهة النظر هذه، يُظهِر هذا الانفصال عن نظام العصور القديمة في تاريخ الأدب، لدى المفكّرين والشُّعراء، طريقتَين للنَّظر إلى الزمن يُمكن اعتبارهما أيضاً بمثابة الانطباعَين العامَّين، ألا وهما: التوق إلى الماضي والنبوئيّة. ويجنَحُ هذا التصدُّع التسلسليّ الذي نشأ عنه هذا الجيل (أو خالَ أنَّه نشأ عنه) إلى إعادة **تأويل** الزمن الماضي وإلى تشكيل المستقبل في الوقت نفسه. ونقع على هذَين التفرُّعَين لدى ليوباردي ولدى شاتوبريان على حدٍّ سواء.

---

(26) مُقتبس عن: Friedrich Hölderlin, *Œuvres* (Paris: Gallimard,1967), p. 1157.

كيف يُمكن لاندماج الشّعر بالفلسفة أن يزوّد بإجابةٍ على الشُّعور بوجود عالم مفتّتٍ؟ يكون ذلك ممكناً باعتبار أنَّ كليهما يكونان مؤتمنَين علىَ الأسلوب في اللُّغة. والحال أنَّ الأفكار تتَّخِذ شكلها من الأسلوب. "فالفِكر البشريّ يتَّصِف بطابعٍ ماديٍّ في عمليّاته كلِّها وتصوُّراتها قاطبةً"، كما يؤكّد ليوباردي؛ حتَّى إنَّنا لا نعتبِر الأسلوب والكلمات "بمثابة ثوب الأفكار بل جسدها"[27]. ويتفوَّق تأثير الأسلوب على تأثير الأفكار نفسها، وإنْ كان الشِّعر يُمثِّل إلى أقصى حدٍّ انشغال اللُّغة الجماليّ، فعلى الفلسفة إذاً أن تنضوي بكلّ بساطةٍ تحت راية نظامه. فأن نختلِقَ الأفكار الجديدة التي يكون باستطاعتها أن تعمل على توحيد الإنسان العصريّ يعني أن نوحِّد الأدوات التي تُعطي هذه الأفكار شكلها ووجودها.

إلاّ أنَّ ليوباردي يُموضع عمليّة أَسلَبَة الفِكر على مستوى آخر بعد. فحساسيّته(*) الألسنيّة اللُّغويّة تدفعه مراراً إلى إقامة مقارناتٍ بين اللُّغات يُمكننا وصفها بالاجتماعيّة التاريخيّة. وهكذا، لقد تشكَّلت اللُّغة الإيطاليّة، بخلاف اللُّغة الفرنسيّة، "في قلب جمهوريّةٍ صاخِبةٍ لا تسمح فيها عمليّة التعبير عن طاقة المشاعر الشعبيّة المجال لاستخدام التعابير المعتدِلة التي تلائِم شعباً هادِئاً أو يتظاهر بأنَّه كذلك" (وينقل ليوباردي هذا التمهيد من الترجمة الفرنسيّة لكتاب **تاريخ حرب استقلال الولايات المتَّحِدة الأميركيّة** (*Histoire de la guerre de l'indépendance des États-Unis d'Amérique*) الصادِر قبل بضع سنواتٍ في ألمانيا). ولهذا السَّبب اكتسبت اللُّغة الإيطاليّة، كما يستنتِج المؤلِّف، "امتياز أن تكون بطريقةٍ فريدةٍ اللُّغةَ الوحيدة القادِرة

(27) Leopardi, *Zibaldone*, frag. 1694, p. 798.

(*) إنّها ملكة الشُّعور بالانطباعات.

على وصف الثورات السياسيّة"[28] ونُدرِك السبب الذي يجعل هذه الخلاصة تسترعي انتباه ليوباردي، إذ إنَّها تُعزز نظريّةً يعود إليها مراراً وتكراراً وتقضي بأنَّ أسلوب اللُّغة يُنشئ علاقاتٍ وثيقةَ الصِّلة مع حالةِ المجتمع الذي يُعبِّر عنه. فكلَّما أصبحَ هذا الأسلوب "شائِعاً بين الناس و"مألوفاً"، يستطيع أن يُعبِّر بشكلٍ أفضلٍ عن طاقة الشَّعب الذي يتكلَّم هذه اللُّغة. وهذا ما يجعل اللُّغة الإيطاليّة واللُّغة اليونانيّة شقيقتَين.

تلقى هذه النظرية أصداءً نافِذةً ومتوقَّعةً، إنْ جاز التعبير، في مذهب الأمثليّة الألمانيّة الشّعريّ. باستثناء أنَّ "المفهوم الشَّعبيّ" الذي كان يحتلُّ موقعاً بَدئيّاً لدى ليوباردي يُصبِح هذه المرّة غرضَ الفِكر النبوئيّ. وترتبِط الفلسفة هنا بالشِّعر من خلال إيجاد حلٍّ اجتماعيٍّ وسياسيٍّ لصِراعهما المتوارث عن الأجداد. أو أفضل بعد، يُمكننا أن نقول إنَّ هذا الصِّراع، باعتباره يتَّصِف بطابعٍ عريقٍ في القِدَم ويُمكن للجميع معرفته أثناء ممارسة اللُّغة، يُقدِّم فرصةً لإيجاد حلٍّ عامٍّ للنزاعات الاجتماعيّة والسياسيّة. إذ من خلال التصدّي لهذا الصِّراع، نتصدَّى أيضاً للنِّزاعات بشتّى أنواعها.

يُشرِّع الباب هكذا على مصراعَيه أمام التبشير بعالم تفاهميٍّ(*) يرفَعُ رايته ممثِّلو الأمثليّة في سياقِ ما يُعرَف باسم الإسخَاتولوجيا[29] السياسيّة. وسبقَ ليوهان فيخته (Fichte)، الذي يُشكِّل المرجَع والضامِن لممثِّلي الأمثليّة هؤلاء، أن وضعَ شروط الإسخاتولوجيا

(28) المصدر نفسه، المقتطف 2128، ص 950.

(*) إنَّها صفة تُنسب إلى مفهوم "التفاهميّة" (irénisme) التي تقضي بضرورة تركيز البشر على الأمور التي تجمَعهم بدلاً من التركيز على الأمور التي تُفرِّقهم.

(29) إنَّ الإسخاتولوجيا أو علم الأخرويات هي جزء من اللاهوت والفلسفة يُعنى بدراسة ما يُعتقَد أنَّه الأحداث الأخيرة قبل نهاية العالم. وتُشير الإسخاتولوجيا في عدَّة دياناتٍ إلى عدَّة أحداثٍ مستقبليّةٍ متوقَّعةٍ أصلاً في النصوص المقدَّسة أو الفلكلور.

هذه في كتابه **مذهب العلم** (*Doctrine de la science*)، من خلال طرح مبدأ توليف المعارِف من جهةٍ، ومن خلال موضعة العصر الذَّهبيّ الذي يرتبِط به هذا التوليف في المستقبل. فالبشريّة، كما يقول، استفاقت على الحياة في الجنّة ولكنَّها طُرِدت منها لاحِقاً. وهي، من خلال إجراء عمليّةٍ طويلةٍ لاستعادةِ السيطرة، "تبتني لنفسها جنَّتها الخاصّة التي تكون على صورة تلك التي خسرتها ومِثالها"[30]. وتصلح هذه الفكرة أيضاً بالنِّسبة إلى شليغل الذي يُموضع العصر الذَّهبيّ الجماليّ في مستقبلٍ مشعٍّ. وتُفسِّر هذه النظرة الغائيّة(*) للتاريخ اللَّهجةَ التنبّوئيّة المألوفة في نظرةِ مجموعة العمل إيينا السديميّة حول الفلسفة والشِّعر، وهي نبرةٌ سبقَ أن طرحها "**أقدم برنامج منهجيٍّ حول الأمثليّة الألمانيّة**" الصادر عام 1796 من خلال التنبُّؤ بمجيء "ميثولوجيا الإدراك"[31]، كما أنَّ مقتطفاً بقلم نوفاليس يُكرِّر الدافِع الكامِن وراءها في غنائيّةٍ(**) مِسيانيّة(***)، ومفادها:

---

(30) Johann Gottlieb Fichte, *Le caractère de l'époque actuelle*, trad. par I. Radrizzani (Paris: Librairie philosophique Vrin, 1990), p. 29.

(*) نظرية تقول بأنَّ كلّ شيءٍ في الطبيعة موجَّهٌ لغايةٍ معيَّنةٍ.

(31) "وهكذا، نرى أنَّ الوحدة الأزليّة تنشأ بيننا. وتزول النظرة المستخفَّة، فالشَّعب لا يرتجِف بعد الآن أمام حكمائِه وكهنته. وهكذا، جلّ ما نراه هو تكامل القوى كلّها بانتظام، القوى التي يتحلّى بها الفرد كما تلك التي يتحلّى بها الأفراد كلُّهم. فما من قوّةٍ تكبحُ بعْد الآن، إذ تسود الحرية والمساواة في كلّ مكانٍ! - وينبغي أن يُرسى ذهنٌ سامٍ مُرسلٌ من السَّماء، أُسس هذا الدين الجديد بين البشر أجمعين، وسيكون هذا العمل آخِر وأعظم عملٍ تقوم به البشريّة".

(**) أي أسلوب الشِّعر الغنائيّ.

(***) نسبةً إلى المسيا (messie)، وتُشير هذه الكلمة حرفيّاً في اللُّغة العبرية إلى مَن تمّ مسحه بزيت الزيتون دلالةً على تكريسه كاهِناً أو ملِكاً. والمسيا هو في الإيمان اليهوديّ إنسانٌ مثاليّ يترقّبه العالم بأسره لأنّه يُخلِّص الشَّعب من ويلاته. وتؤمِن غالبيّة الديانات بمفهوم المسيا، علماً بأنَّ كلّ ديانةٍ تملك المسيا الخاصّ بها. فهو على سبيل المثال الماشيح في الديانة اليهوديّة والسيد المسيح في الديانة المسيحيّة والإمام المهدي في الديانة الإسلاميّة والمايترا في الديانة البوديّة.

لا تنفكُّ الأحداث كلّها التي جرت في ألمانيا في أيّامنا هذه تُشكّل إشاراتٍ ناقِصةً وغير متلاحِمةٍ، ولكنّها تكشِف أمام عينَيّ المؤرّخ فرديّةً عالميّة وتاريخاً وبشريّةً جديدَين والوَهج العذب الذي يلفُّ كنيسةً حديثةً مليئةً بالمفاجآت وإلهاً حنّاناً [...] وسيكون ذلك العصر عصراً ذهبيّاً جديداً بالنِّسبة إلى ما نشهده من ظلام لامحدودٍ، وسيكون ذلك الزمن زمناً تنبُّؤيّاً وأعجوبيّاً ومُبرئاً من الجراح ووقتاً مُسْلٍ يُضرِم شُعلات الحياة السرمديّة وزمن المُصالحة. وسيأتي مخلِّصٌ ونابغةٌ حقيقيٌّ وسيكون أخاً للبشر وسنؤمن به من دون أن نتمكّن من رؤيته وسيراه المؤمنون بألف مظهرٍ وسنأكله ونشربه على شكل خبزٍ وخمرٍ وسنقبّله كما العاشِق وسنتنفّسه كما الهواء وسنسمعه كما نسمع الكلمة أو اللّحن وسنحتضِنه وسط الشّهوات السّماويّة كما الموت بين عذابات الحبّ الأليمة في عمق أعماقِ جسدٍ عرفَ السّكينة أخيراً[32]

وعليه، نقع بين سطور توليفة المعارِف على قَصدٍ سياسيٍّ يتفجّر في كتاب **خطابات إلى الأمّة الألمانيّة** (*Discours à la nation allemande*) بقلم يوهان فيخته - ويتّضِح في نهاية المطاف أنّ هذا القَصْد يكون "كارثيّاً"[33] وليست الميثولوجيا الشّعريّة التي تُثار في هذه النصوص إلاّ عبارةً عن مزيجٍ من الشّعر والدين والفلسفة يؤمِن به **الشّعب**[*] (Volk). ولا ترتكِز هذه الميثولوجيا على إسناداتٍ

(32) Novalis, *Fragments*, trad. par M. Maeterlinck (Paris: José Corti, 1992), pp. 256-257.

(33) إنّ هذه الكلمة مُقتبسةٌ عن فيليب ـ لاكو لابارت، انظر: Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La politique du poème* (Paris: Galilée, 2002), p. 64.

(*) يُقصَد بِـ "الشّعب" مجموعة من الأفراد يعيشون في إطارٍ واحدٍ من الثقافة والعادات ضمن مجتمعٍ واحِدٍ وعلى أرضٍ واحِدةٍ. ومن الأمور المميّزة للشّعب هي طريقة =

شكليّةٍ ولا على استعمالٍ خاصٍّ للُّغة ولا على فِكرٍ خاصٍّ، بل بالأحرى على اعتقادٍ. فهي تحتلُّ الأماكن التي يتركها الدين والميتافيزيقا شاغِرةً. والحال أنَّ مؤلِّف أو مؤلِّفو "**البرنامج**" الصادر عام 1796 قد اكتشِفوا أنَّ كلمة شعر تُبدي شبهاً ما يربِطها **بمجالات الدين والفلسفة والسياسة**. كما أنَّهم اكتشِفوا أنَّ هالةَ كلمةِ شعر تشتمِل على هذه المجالات وتضمن لها اكتمالها. "فالعبقريّة، كما يؤكِّد نوفاليس أيضاً، تتَّصِف بطابعٍ شعريٍّ إلى أقصى حدٍّ"[34]. وفي زخمِ هذا الاندفاع، يُرقِّي الشِّعرَ ليحتلّ المرتبة الأولى بين النشاطاتِ والمعارِف الإنسانيّة. أمّا شليغل الذي ناقَش مع نوفاليس إمكانيّة حدوث شعرٍ من هذا القبيل، فيُعطي بهذا الصدد وجهةَ نظرٍ تتَّصِف بوضوح بطابعٍ سياسيٍّ في أحد المقتطفات المأخوذ من مجلّة *Athenäum*، ومفاده:

> [إنَّه] شعرٌ عالميٌّ آخِذ في التطوُّر. فليست غايته إعادة ربط الأنماط الشِّعريّة المنفصِلة قاطبةً وجعل الشِّعر يتَّصل بالفلسفة وبالبلاغة وحسب. إذ إنَّه يرمي، لا بل يتحتَّم عليه أن يرمي، إلى الجمع حيناً والمزج حيناً آخر بين الشِّعر والنثر، والعبقرية والنقد، والشِّعر الفنيّ والشِّعر الفِطريّ. إنَّه يتوق، لا بل عليه أن يتوق، إلى جعل الشِّعر حيّاً واجتماعيّاً وإلى إضفاء الطابع الشِّعريّ على الحياة والمجتمع وإلى شعرَنة الفِكر وإتمام الأشكال الفنيّة وإشباعها بواسطة المحتويات الثقافيّة الملائِمة.

= تعاملهم وشكل العلاقات الاجتماعيّة التي تتكوّن في مجتمعات هذا الشّعب، بالإضافة إلى أمورٍ مثل الدين ومعنى الحياة وأهميّة العلم والكثير من الأسئِلة الفلسفيّة التي تدخل في صميم كلّ شعبٍ.

(34) Novalis, *Le monde doit être romantisé*, trad. par O. Schefer (Paris: Allia, 2008), p. 30.

فمن خلال إظهار الصِّلات المستترة بين العلوم، يجعل الشِّعر ممكناً إنشاء علم شموليٍّ. ولقد آن الأوان، كما يؤكِّد شليغل، لِ "جَمْع الشِّعر بالفَلسفة" ولإيجاد "التناغم بين مختلف أنواع العلوم والفنون المفرَّقة والمتنازِعة حتّى الآن [...]. فعلى كلِّ فن أن يستحيلَ علماً، وعلى كلِّ علم أن يستحيلَ فنّاً؛ إذ لا بدّ من جَمْع الشِّعر بالفلسفة" أمّا نوفاليسّ، فيؤكِّد ما يلي: "كلُّ علمٍ يغدو شعراً بعد أن يكون قد استحالَ فلسفةً"[35]

فما الذي يكمن خلف هذه الرؤى المتساتِلة بغرابةٍ من لغةٍ إلى أخرى؟ بادئ ذي بدءٍ، لا بدّ من إجراء تأويلٍ للتاريخ. وبالتضامن، تُطالعنا الفكرة القاضية بأنَّ الفلسفة والشِّعر يملكان قوّة إعادة رسم الوقت استعادياً واستقبالياً، وبأنّهما جديران بإعطاء معنًى للمدّة الزمنيّة وقيمةً للموروثات والمأمولات التي تؤلِّف جماعةً ما. وتُرجِعنا الدوافِع الأكثر إلحاحاً التي يقوم عليها مفهوم الحقبة إلى فكرة الأمّة. وتجِد أوروبا المفكِّرة، سواء في الاهتمام المُعلَن أكثر فأكثر الذي يوليه ليوباردي إلى مسألة اللُّغات القوميّة أو في خطاب مجموعة العمل إيينا حول مسألة العلاقة بين اللُّغات، نقطةً مركزيّةً توحِّدها وتقسِّمها بزَخم الاندفاعة نفسها. ويُعزى سبب ذلك إلى أنَّ فكرة الأمّة تبقى، من المنظور الذي يُدرِكه فيها الفلاسفة والشُّعراء، مكتنفةً بالغموض تماماً. فهي تحيل تارةً إلى مثالٍ أعلى متحدِّرٍ من الثورة الفرنسيّة والذي يتَّخِذ شكل العقد الموقَّع بشكلٍ مشتركٍ بين الأفراد؛ وتنبثِق طوراً من العبقريّة القوميّة المُنتَجة على مرّ العصور والتي تتوخّى إثبات فرادتها غير القابلة للاختزال. ويكفي أن نقرأ الملاحظة الطويلة التي كرَّسها ليوباردي لتوضيح هذه المسألة بين 30 آذار/ مارس و4

(35) Novalis, *Fragments*, p. 329.

نيسان/ أبريل من العام 1821 غداة الثورة التي حصلت في سهل بيامون الإيطاليّ[36] (piémontais)، أو أن نقرأ كتاب **خطاب حول الوضع الحالي لتقاليد الإيطاليّين** (*Discours sur l'état actuel des moeurs des Italiens*)، حيثُ يتمُّ في الحالتَين تحليل هذا الالتباس وتُفصَّل مختلف تبعاته بمنتهى الوضوح. ومن شأن عملية استعمال لغةٍ قوميةٍ معيّنةٍ والوعي المتزايد لنسبيَّتها أن يضعان أكثر من أيّ وقتٍ مضى الفلاسفة والشُّعراء في قلبِ هذا الشكّ وفي قلبِ الخيارات التي يفرضها. وردّاً على هذا الوضع غير المُريح، تُبصِر النور الأحلام التي تطمَح إلى المعرفة الشموليّة والمعرفة العامَّة واندماج العلوم. وهي أحلامٌ مكتنفةٌ بحدّ ذاتها بالغموض لأنَّها ترسِم تارةً صورَ عالم يُعيد التفاهم بين البشر السَّلام إليه، وتَرفَعُ طوراً من شأنِ التفوُّقَ الموحِّد للعبقرية القوميّة.

ومرَّةً جديدةً بعد، تُعيد أوروبا النَّظر بالنصوص التي تختارها كنصوصٍ مؤسِّسةٍ. ويُراجِع هولدرلين وليوباردي ونوفاليس مؤلَّفات العصور القديمة. إلاّ أنَّ هذه المراجعة تتَّخِذ صبغةً جديدةً، ألا وهي: صبغةُ ماضٍ مفقودٍ نهائيّاً. وهو ماضٍ يفرِض، إنْ نظرنا إليه على ضوء هذه الخسارة وعلى ضوء السؤال الذي تطرحه للمرّة الأولى، أن يُصار إلى إعادة تأويله بنفاذٍ أكبر من أيّ وقتٍ مضى. فأن نقرأ هومير أو أوراس (Horace) يعني هذه المرّة أن نصغي إلى أمثولةِ زوالٍ ثانٍ، ولا نعني به زوال الحضارات المسمّاة "بائِدةً" والذي أعلنه مونتسكيو (Monstesquieu) بصدد الحديث عن الرومانيّين، بل زوال الحضارات التي قطعت كلّ صلةٍ عضويةٍ تربطها بالصورة المتواجِدة فيها عن هذا الفناء، أي بكلامٍ آخر، الحضارات التي قطعت كلّ صلةٍ تربِطها بالعصور

(36) Leopardi, *Zibaldone*, frag. 890-911, pp. 438-448.

القديمة التي تحدَّرت منها. وستُقرِن هذه الأمثولة بشكلٍ لا مفرَّ منه عمليّة تفسير النصوص القديمة بالتأمُّل الذي يتناول عهود الأمم.

"الإنسان كائنٌ يهربُ نحو المستقبل"[37]، كما كتبَ سارتر. والأمر نفسه ينسحِب على الحقبات التي قد تعني عبارة **الهروب نحو المستقبل** (fuir dans l'avenir) بالنِّسبة إليها، من جملةِ أمورٍ أخرى، أنَّ تفسير الأعمال القديمة يُشكِّل في آنٍ طريقةً للتخلُّص من تفاهة الحاضر وطريقةً لبناء المستقبل؛ وأنَّ اجترار النصوص القديمة يعني إجمالاً أن نُلبِس المجهول المستقبليّ أثواب المعلوم. فمَن لا يرى في النداء الذي يُطلِقه نوفاليس باتّجاه "المخلِّص [...] أخ البشر" مجرَّد تمويهٍ في المستقبل للشخصيّة المسيحويّة البارِزة؟ إنَّ الأمر نفسه يتكرَّر، وتعمَد تموُّجات الصوت الشِّعريّ إلى إكسابه حلَّةً جديدةً مطلوبةً للغاية. لأنَّ المهمّ ربَّما، لكي تكتسِب حقبةٌ ما وعيها الخاصّ، أن يعرِفَ البشر كيف يعيشون فيها على عدَّة مستوياتٍ زمنيّةٍ في آنٍ، أي في اللَّحظة التاريخيّة التي يعيشونها وفي مستقبل أوهامهم على حدٍّ سواء.

لا شيء يحدث كما يكون متوقَّعاً. ولكن أيضاً، كلّ شيءٍ يحدث كما هو متوقَّعٌ. ويكون البَون شاسِعاً بين **هذا الكلّ** الخاصّ بالواقع وبين المثال الأعلى، والذي لن يعرِفَ أنبياء الماضي شيئاً منه بالطَّبع، باعتبار أنَّهم يكونون مقتنعين بأنَّ الحقائِق الممنوحة أخيراً إلى الشِّعر والفلسفة لا تستطيع أن تفتَح إلاّ سلطان الحقيقة نفسه.

(37) Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre* (Paris: Gallimard, 1983), p. 141.

المشي في اللَّيل مع كَنْت

(كَنْت، فرجيل)

ثمّة ما يُعرَف أيضاً باسم سُكْر التصوُّرات (ivresse des concepts). فثمّة نوعٌ من مسكِرٍ يتدفَّق مع الفِكر ويتأجَّج ويتفشّى وينتقِل إلى القارئ وينبثِق ثانيةً على شكل رؤى وبانوراما مثاليّة. إنَّه سُكْرٌ يرتكز على كثافة التراكيب الذهنيّة وتعقُّدها وصفائِها وتحصُّنِها أيضاً، ويُحابي هذا السُّكر لدى الشَّخص الذي يتصوُّر هذه التراكيب وجودَ تعلُّقٍ انفعاليٍّ وسعادةٍ تُشبِه تلك التي يشعر بها العاشِق أو الشَّخص الثَّمل. "أنا مُغرَمٌ قليلاً بأسلوبي في الترقّي في الفِكر حين أُفلسِف"[1]، لاحظَ فتغنشتاين. ولكنَّه أردفَ في الحال وكمَن يُخفِضُ صوتَه ليُدلي باعترافٍ خجولٍ قائِلاً: "ولربَّما عليّ أن أستغني عن كلمة "قليلاً". علماً بأنَّ هذا النوع من الاعترافات هو نادِر الوجود لكثرة ما اعتاد الفلاسفة النَّظر إلى الحماسة وكأنَّها خطرٌ يتهدَّد الفِكر أو فخٌّ أصلاً. ولكن، هل هم في موقعٍ يخوّلهم وصف شكل السُّكْر

(1) Ludwig Wittgenstein, *Carnet de Cambridge et de Skjolden*, trad. par J.-P. Cometti (Paris: PUF, 1999), p. 73.

هذا بكلِّ تفاصيله وصولاً إلى تبعاته الأكثر جنوناً؟

يتمّ التطرُّق إلى هذا الموضوع على النحو الأكثر دقّةً لدى الرواة بالأحرى. فنجِده في جنون شخصيّة توماس إديسون (Edison) مثلما يصوِّرها كتاب **حواء المستقبل** (*Ève future*) بقلم فيلييه دو ليل آدام (Villiers de L'Isle-Adam) أو في القصيدة النثرية التي تحمل اسم **يوريكا، أي وجدتها** (Eureka) لإدغار آلان بو أو أيضاً في كتاب **البحث عن المطلق** (*La recherche de l'absolu*) لبالزاك. ومن الممكن، في الواقع، ألاّ يكون هؤلاء العلماء المدَّعو الرؤى أو المجانين، أي هؤلاء المهووسون بالمثال الأعلى - على غرار أديسون أو بالتازار كلايس (Balthazar Claës) أو "راوي" قصيدة بو - سوى تجسُّداتٍ قاصيةٍ لتطرُّفٍ فلسفيٍّ أكثر منه علميٍّ لهذا "الفيلسوف" الذي نفهمه بالمعنى الذي حدَّده في ذاكرتنا الشَّكل الحلزونيّ الواضح ـ الغامِش الذي يُطالِعنا في لوحة **فيلسوفٌ يتأمّل** (Philosophe en méditation) بريشة رامبرانت، بوصفه صورةً ذهنيّةً للفِكر المُلتَزِم بانتزاع سرٍّ كونيٍّ ما - حول السعادة وحالات الدَّمار الملازِمة لها[2].

فهل يُعقَل أن يُشكِّل التركيب الذِّهنيّ التصوُّريّ بحدِّ ذاته عاملَ سُكْرٍ؟ فما الذي يدلُّ عليه أرسطو مثلاً حين يتحدَّث عن "الذهول الفلسفيّ"[3]؟ فهو يحلُم، من طريق المماثلة، بأن تصبِحَ تأمُّلاتنا مساكِنَنا وبأن تغدو الأفكار منزلنا. وتدخل هكذا أغراض الفِكر في اقتصاد الرَّغبة. فها هي تُشحَن بقيمة المتعة من خلال مماثلتها بأغراض أخرى - تلك التي اعتدنا على تتبُّعها خارج أنفسنا؛ ويقتضي من الآن فصاعِداً أن نفهمَ هذه الشهوة التي يحتويها التفكُّر؛ ونعني

(2) "أنا أسعد رجل في العالم"، صرخَ بالتازار كلايس في أوج بحرانه.

(3) Aristote, *Métaphysique* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), A, 2, pp. 982b12 sq.

بها: طريقة الفِكر في النَّظر بعين الحبّ إلى إنتاجاته الخاصَّة. ويُطالعنا هنا انزلاقٌ خارِجٌ عن المألوف لا تكفي البنية النرجيسيّة لكلّ تأمُّلٍ مُدرَكٍ بوصفه انعكاس الذات في مرآة الأفكار (speculum) لشرحه - وإلاّ يتعذَّر تمييز المرآة عن آلةِ الاستيهامات(*) فثمّة شيءٌ أكثر إبهاماً من الفلسفة يدفعنا إلى أن نفلسِفَ؛ أو أيضاً ينبغي أن نفهمَ هذا الشيء نفسه، فضلاً عن الفعل **أحبَّ** (philein) اللاتينيّ الذي يوقِظه هذا الشيء، من منظور علم اشتقاق كلمة حبّ ـ الحكمة (philo-sophie، أي الفلسفة).

والحال أنّه من اللاّفت للنظر أنَّ الأغراضَ موضوع البحث تمثُل دائِماً وكأنَّها مشدودةٌ خارج ذاتها، أي في حالةٍ يُمكننا أن نصفها بطيبةِ خاطرٍ **بالنَّشوة العاطفيّة**، وأنّها تشدُّ بالضبط انتباهنا بسبب ميزة الشبوب العاطفيّ هذه. ويُقدِّم برغسون، من خلال سلسلةٍ من الاستعارات، عَرضاً دقيقاً عن هذا الشدّ حين يشرَح مفهوم الحَدس الذي "يتمّ بموجبه توجيه الفِكر نحو الفعل"(4) وفي سياق تركيزِ اهتمامه على وصفِ وظيفة الدِّماغ (الذي يوضَع في مقابل الذِّهن أو الفِكر)، يُقارِنها أوّلاً بفنّ الحركات الإيحائيّة(**)، قائِلاً: "إنَّ الدماغ هو عضوٌ مسؤولٌ عن الإيحائيّة، وعن الإيحائيّة فقط. فدوره يقضي

(*) إنّها تصوُّرات تخيُّليّة خادِعة من حلمٍ أو هلوسةٍ.

(4) Henri Bergson, *L'énergie spirituelle* (Paris: PUF, 1919), p. 47.

(**) ويُسمّى أيضاً "البانتوميم" وهو نوع من فنّ التمثيل الصامت بغرض التعبير عن الأفكار والمشاعر والآراء عن طريق الإيحائيّة للجسم فقط. علماً بأنّه يجب التفريق بين "التمثيل الصامت" و"فنّ التمثيل بالحركات الإيحائيّة" أو "البانتوميم" ففن التمثيل الصامِت يقضي مثلاً بأن نجلِس أمام شاشة التلفاز وأن نقوم بكتم الصوت، فنرى حينئذٍ مشهداً متكامِلاً ولكن من دون صوت. أمّا البانتوميم، فيقضي بأن يؤدّي الممثّل حركاتٍ وعلينا نحن أن نتخيّل معناها. فممثّل البانتوميم يُفكر ويؤدّي وعلينا نحن أن نتخيّل ما أرادَ التعبير عنه.

بتقليد حياة الفِكر وأيضاً بتقليد الأوضاع الخارجيّة التي يتوجَّب على الفِكر أن يتكيَّف معها" وهكذا، يؤدّي الدِّماغ دور الواسِطة بين حركات الفِكر والحقيقة. وهكذا، ينتقِل برغسون إلى صورةٍ أخرى، كالآتي: "يكون النَّشاط الدِّماغي بالنِّسبة إلى النَّشاط العقليّ ما تكونه حركات مِخصرة قائِد الجوقة الموسيقيّة بالنِّسبة إلى السِّمفونيّة" إنَّه نشاطٌ إضماريٌّ وتلميحيٌّ وناقِصٌ بالإجمال، وذلك "لأنَّ السِّمفونيّة تتجاوز من كلّ النواحي الحركات التي تُفعِّلها"، و"لأنَّ حياة الفِكر تتجاوز أيضاً حياة الدِّماغ". فمن دون جوقةٍ موسيقيّةٍ ومن دون مِفونيّةٍ، لا يكون القائِد إلاّ دميةً متحرِّكةً سخيفةً، وتُظهِر هذه العبثيّة كلّ أهميّةِ شبكات التبعيّة التي يدخُل في إطارها عمله المُعتاد. ويُضيف برغسون قائِلاً:

> إلاّ أنَّ الدماغ، باعتباره يستخرِج بالضَّبط من حياة الفِكر كلّ ما يُمثِّل في حركاتٍ وكلّ ما يكون قابلاً للتمديد، ولأنَّه بالتالي يُشكِّل بالضَّبط نقطة ارتباطِ الفِكر بالمادّة، فهو يضمَن في أيّ لحظةٍ تكيُّف الفِكر مع الظروف ويُبقي بلا انقطاعٍ الفِكر على اتِّصالٍ مع الحقائِق [...]. فهو يُبقي الوعي والمَشاعِر والفِكر مشدودةً إلى الحياة الحقيقيّة.

نريد أن نُصدِّق أنَّ برغسون حين يختار المثَل الذي يتحدَّث عن طريقة عَزف السِّمفونيّة، فهو يُفكِّر أيضاً بالفرح الذي تولِّده مثل هذه العمليّة. ونريد أن نُصدِّقَ أيضاً أنَّه لدى وصفِ النَّشاط الدِّماغيّ، فهو لا يفصله عن اللَّحظات التي يُحدِث فيها هذا الأخير بدوره أيضاً نوعاً من متعةٍ موسيقيّةٍ واهتزازٍ سمفونيٍّ قادرٍ أن يُحرِّك فينا شعورَ الحياة نفسه.

ومن جهةٍ ثانيةٍ، أوَلا يقوم برغسون، من خلال اللُّجوء إلى تقنيّة التوضيح الاستعاريّ التي يلجأ إليها، بإعطائِنا فكرةً عن ما يودُّ

إبانته بالأمثلة؟ أوَليس من شأن هذه الإيحائيّة وهذه السِّمفونيّة وقائِد الأوركسترا هذا و"مِخصرته" لا فقط بحدِّ ذاتها بل بوصفها شهوداً على النَّقل العاطفيّ، أن تُنشئ مع الحياة الدِّماغيّة العلاقةَ التي من المُفترض أنَّ هذه الحياة الدِّماغيّة تُنشِئها مع الفِكر؟ وإنْ أردنا أن نمضي أبعد من حدود ذلك بعد، أوَلا تُشكِّل تلك الصور التي يعرِضها المُحاضِر أمام قرّاء مجلّة **الإيمان والحياة** (*Foi et vie*) نهار 28 نيسان/ أبريل من العام 1912 صورةً أخرى عن النَّشاط الإسقاطيّ الذي تصفه المحاضرة؟ وإنَّ هذه الشَّخصيات التي تنبثِق فجأةً من الخطاب (على غرار الشَّخص الذي يقوم بالإيحائيّة وقائِد الأوركسترا من جملةِ آخرين سيتمُّ ذكرهم لاحِقاً أو في مواضع أخرى أو بشكلٍ مغايرٍ) تُستمدُّ في الواقع من هذا النزوع الطبيعيّ الذي يتحلّى به الفِكر والقاضي بعمليّةِ "تحويل ما يُدرِكه إلى حركاتٍ" و"تمديده"، أي بنسج الروابط التي تصِله بذاكرة تجاربنا الجسديّة وإدراكاتنا الحسيّة وبإعادة نسج هذه الروابِط إلى ما لا نهاية له.

وإنْ طرحنا الآن السؤال الذي يتناول المتعة المرتبِطة بعمليّة النَّسج هذه، يفرِضُ جوابٌ أوّليٌّ بسيطٌ نفسه، كالآتي: إنَّها قيمة التأثُّر الأوّليّ الخاصّة بالذكريات المُجيِّشة التي من شأنها أن تروي الشَّبكةَ التصوُّريّة بفضل النقل الاستعاريّ. وهكذا، تشعُّ فجأةً الترسيمة التي تُظهِر العلاقة التي تربِط الفِكر بالدِّماغ مثلما يصوِّرها برغسون من خلال استحضار مشهد الإيحائيّة، أو من خلال استحضار ذكرى هذه الحفلة الموسيقيّة السِّمفونيّة أو تلك التي يتحفِظ بها كلّ شخص والتي تتزايد قيمتها الانفعاليّة أكثر وأكثر بسبب البُعد الزَّمنيّ وهالة الماضي. وهكذا، يسبحُ عددٌ كبيرٌ من تصوُّراتنا الممطوطة خارج نطاق الحقل التصوُّريّ في مناخاتٍ تذكُّريّةٍ تطبعُها بصمات الانطباعات التجريبيّة العامّة. ويُدرِك ديديه أنزيو (Didier Anzieu) على سبيل المثال

الاهتمامَ الذي يوليه باسكال لمسألةِ **الفراغ** بمظهرَيه المادّي والماورائيّ في آنٍ، بوصفهِ يُمثّل الانبعاث في النّظام التصوُّريّ لِ "رُهابَين هيستيريَّين" ناجمَين عن صدمةٍ طِفليّةٍ، ألا وهما: رفض تخيُّل والدَيه معاً وكُرهه للماء. وقد عمَدَ إلى تفسير هذا الكره بوصفه "الخوف الذي ينتاب الطِّفل الصَّغير إزاء كلّ ما يسيل على جسده (كالبَول والبراز وغازات الإمعاء، أي فئات العناصر الثلاثة، ونعني بها: المواد السائِلة والجامِدة والغازيّة، والتي درس باسكال العالِم القوانينَ العامّة التي تُنظِّم توازنها). إنّه باختصارٍ قلق العدَم"[5] كما أنّه وضَّحَ كيف يُترجَم هذا القلق لدى العالم الراشِد من خلال حماسةٍ تجريبيّةٍ تتمحور حول كلّ ما يمسُّ مفهوم الفراغ، وأيضاً من خلال تأليف نصوصٍ يلوح بين سطور برهنتها طيفُ حماسةٍ انتصاريّةٍ. كما هو الحال في الرِّسالة التي يوجِّهها باسكال إلى صهره بيريه (M. Périer) والتي تحمل عنوان **قصة التجربة الكبرى لتوازن الموائع** (*Récit de la grande experience de l'équilibre des liqueurs*). وتتحدَّث هذه الرِّسالة عن "تلهُّفه" لرؤية التجربة الأخيرة تتحقَّق. وبمجرَّد أن تتأكَّد الفرضيّة التي يصوغها بشأن بطلان مفهوم "رُعب العدم" المتعلِّق بالطبيعة، لا يُخفي باسكال ارتياحه الكبير. ومن المُفيد أن نولي اهتماماً أثناء قراءة صفحاتِ بحثه هذا الذي يتَّسم بصرامةٍ علميّةٍ مثمرةٍ وعلى جانب من الأهميّة إلى معجم مفردات الرَّغبة والشَّغف الذي يستخدمه.

ولا يسعنا أن نغفِل واقع أنَّ مختلف التجارب التي يرويها

---

(5) لقد أجملتُ هنا بعجلةٍ، وصولاً إلى حدّ التعرُّض لخطر تشويه التوسيع البارع الذي يقوم به المحلِّل النَّفسيّ، وذلك لدواعٍ تتعلَّق بهذه الدراسة. ولهذا السَّبب، يهمُّني أن أحيل إلى المرجع التالي: Didier Anzieu, *Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur* (Paris: Gallimard, 1981), pp. 322-332.

باسكال ترمي إلى إبطال **قلق ورعب** (متعلّقَين بالعدم)؛ وأنَّ العالِم يسعى إلى إقامة **التوازن** مقام هذا الانزِعاج(*) (disphorie). وينسحِب ذلك على النُّظام الماورائيّ.

> في ما مضى، كانت سعادةٌ حقيقيّةٌ تغمر قلب الإنسان، ولكن لم يتبقَّ له منها الآن إلاّ دمغةٌ وأثرٌ فارِغٌ، وهو يُحاوِل سدّى أن يملأه بكلّ ما يُحيط به، **منقِّباً في الأشياء** الغائِبة عن العضَد الذي لن يحصل عليه من الأشياء الحاضِرة. ولكنَّ كلّ هذه الأشياء عاجزةٌ عن تقديمه له لأنَّ هذه اللّجة اللامتناهية لا يملؤها إلاّ غرضٌ لامتناهٍ ودائِم، أي اللّه نفسه[6]

إنَّها مسلَّمة العَدَم الداخليّ نفسها التي تطالعنا في النظام الماديّ. إنَّه القلق نفسه الذي تُسبِّبه هنا خسارة السّعادة؛ إنَّه مبدأ التعويض نفسه - بواسطة **التوازن** منذ قليلٍ، وبواسطة "اللّه نفسه" هنا. إنَّه توازٍ مُسبَّبٌ للدوار هذا الذي يُنشِئ علاقةً تماثليّةً بين "السريرة" والعالم الماديّ، علماً بأنَّ الأولى **كما** الثاني يُنظّمان حول مفهوم العَدَم... ولا تتَّصف أداة التشبيه **كما** بأيّ طابعٍ بلاغيٍّ. بل هي تدلُّ على مشاركةٍ في الوجود لبُعدَين ينبغي تَصوُّرهما في وقتٍ واحدٍ. وباختصارٍ، يصطدِم باسكال في قلب تفكُّره، أيّاً يكن الغرض الذي يُعالِجه، بـ "أثرٍ فارِغٍ تماماً" يقتضي ملؤه. وتركن إشراقة عبقريَّته إلى واقع أنَّه تمكَّنَ انطلاقاً من هذا النقصان المُعطى من إنشاءِ عالمٍ ماديٍّ مُثبَتٍ، وكذلك عرضٍ رؤيويٍّ حول القلق البشريّ الكبير. كما أنَّ هذا الإنشاء يُفضي في الحالتَين إلى خلقِ شعورٍ بالنَّشوة، ذلك

(*) ويُسمّى أيضاً "ديسفوريا" ويُشير إلى حالةٍ عقليّةٍ يكون فيها الشَّخص في حالةٍ من الاكتئاب، وفي بعض الأحيان، في حالةٍ من عدم الاكتراث بالعالم من حوله.

(6) Blaise Pascal, *Pensées*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1954), p. 370 [377]. Cité par Anzieu, Ibid., p. 329.

المُعبَّر عنه على سبيل المثال في اتّقادِ تلك الملاحظة المُقتضبة التي تحمل اسم **مذكّرة** (Mémorial)، ومفادها: "يقين. يقين. إحساس، فرح، سلام"

لا تتضمَّن التصوُّرات في ذاتها على أيّ سُكْرٍ ولا على أيّ تأثُّرٍ أوَّليّ. ولا نلِج بواسطتها إلى الحماسة الفلسفيّة إلاّ شرطَ أن تكون مرتبطةً بتجارِبَ تخلقُ بدورها في ما بينها اتِّصاليّةً في إطار عرضٍ تضطلع فيه الذاكرة الأكثر حميميّةً أحياناً أو الأكثر غموضاً بدورٍ معيَّن. وعندئذٍ فقط، يغدو فعل التفكير بمثابة هذا الإسقاط لشخصٍ فرديٍّ على شاشةِ عالمٍ يقبَل بأن يخضع لانحنائه.

ولننتقِل الآن إلى مؤسِّسٍ آخر لأنظمةٍ في حالةِ توازنٍ، وهو منظِّرٌ أسوةٌ بباسكال حول مسألة التماثُل بين الشخص الفرديّ والنظام الكونيّ. ففي خاتمة كتاب **نقد العقل العمليّ** (*Critique de la raison pratique*)، يتحدَّث كَنْت عن علم أخلاقٍ وعن علم جمالٍ في إحدى عباراته الأكثر شهرةً والتي غالباً ما يتمّ التعليق عليها، ألا وهي: "شيئان يملآن قلبي بمشاعر الإعجاب والتقدير وكلَّما تمعَّنّا وانغمسنا في التفكُّر فيهما نجد أنّهما لا ينفكّان يتجدّدان ويتعاظمان، ألا وهما: السَّماء المرصَّعة بالنجوم فوق رأسي وقانونٌ أخلاقيٌّ في داخلي"[7] إنّها جملةٌ جدّ مؤثِّرةٍ بسبب اقتضابها وبسبب التجاذُب الذي تُنشِئه بين الكائِن الأخلاقيّ وتصادُف حدوثه المكانيّ وبسبب طابعها التلخيصيّ الإجماليّ أيضاً (حيثُ إنّها تقع في نهاية المؤلَّف)، لدرجة أنّنا ننسى غالباً أن نقرأ ما يليها. والحال أنّه في حال سوَّلت للبعض أنفسهم أن يروا في هذه "السَّماء المرصَّعة بالنجوم" عودةً

(7) Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique*, trad. par L. Ferry et H. Wismann (Paris: Gallimard, 1985), conclusion, pp. 211-212.

إلى المحسوس وامتيازاً نهائيّاً للشرود الشّعريّ - كما فعلنا نحن ـ فإنّ الحاشية المذكورة على الهامش تقطع الطريق على هذا النوع من القراءة. وفي الصّفحات التي تلي، يتناول كَنْت في الواقع هذَين الغرضَين اللّذَين أثارا إعجابه وتقديره بغية تحديد الاستعمال الذي ينبغي أن يُخضِعهما إليه الإدراك العقليّ. فقوام سوء استعمالهما، كما يؤكّد، يكمن في استبدال الإعجاب والتقدير بأيّ شكلٍ آخر من أشكال البحث. وفي ما يخصُّ السّماء المرصّعة بالنُّجوم، يُفضي هذا المسلك مباشرةً إلى علم التنجيم؛ أمّا بالنّسبة إلى قانون الأخلاق، فيُفضي هذا المسلك إلى التعصُّب. وعليه، تحضُّنا هذه المرافعة على التزام جانب الحذر العقلانيّ الذي تعرِضه المُقايسة بين السّماء المرصّعة بالنجوم وقانون الأخلاق من جهةٍ وبين الكون والفرد من جهةٍ أخرى. إنّها أكثر من مرافعةٍ، إنّه تحذيرٌ من الظّلاميّة التي طابَ لبعض القرّاء الملبَّدي الذّهن بالسّحر المخالف للمألوف الذي يكتنِفُ تلك الجملة الشّهيرة أن يستخفّوا به. ويتحدّث كَنْت في هذا الصدد عن **تحذيرٍ** وعن **نماذِج**. ويُساعِدنا هذا المثل على المضيّ قدماً على "درب الحكمة"، وكما يقول كَنْت: "إنّه علمٌ تكون الفلسفة مؤتمَنةً عليه دوماً"[8] فليكن.

لا يكفُّ الإعجاب والتقدير (اللّذَين يَمثُلان بمثابة **التنبيه** (Achtung)) عن لفِّ رؤية السّماء الليّليّة بكلِّ زخرفتهما المؤلّفة من الإحالات والتلميحات، كما يحدُث في كلِّ مرّةٍ يستذكِر فيها نصٌّ فلسفيٌّ تجربةً عريقةً في القِدم. وهكذا، تُفتَتَح تلك الحاشية بلهجةٍ باسكاليّةٍ بوضوحٍ حين تطرح لا نهاية الأنظمة والأزمنة الكونيّة (**التي لا حدود لها** (grenzenlose)) من جهةٍ، ولا تناهي العالم المعنويّ

(8) المصدر نفسه، ص 214.

(**اللامتناهي** (Unendlichkeit)) من جهةٍ أخرى. وبالطبع، لَما كانت تلك السَّماء المرصَّعة بالنجوم لتُشكِّل بنظر كَنْت خطر الوثبات المُخيف أو خطر "شطط" العبقريّة (أو زَخم العبقريّة (Genieschwüngen))، لو لم تكن مرتبطةً بذكرى شطح شعريٍّ عبقريٍّ ما. ويعي الفيلسوف أكثر من أيّ شخصٍ آخر روعةَ التوازي الذي يُبصِر النور تحت ريشته؛ ولا ينشأ الإنذار الذي ينبّه القارئ على ضرورة مقاومة كلّ شكلٍ من أشكال الهذيان، والذي يُشكِّل بلا شكٍّ علم التنجيم أحد أشكاله الأكثر استحقاقاً للمشاهدة، إلاّ عن السحر الجليّ النابع من استعارةٍ مستنتَجةٍ بين الإنسان والعالم.

تماماً كما في بيت الشِّعر هذا الشَّهير المذكور في القصيدة الملحميّة **الإنيادة**(*) (*Énéide*) والذي يستشهِد به كَنْت في مستهلّ أحد فصول دراسته حول العالِم والفيلسوف سفيدنبوري[9] (Swedenborg)، ومفاده: (Ibant obscuri sola sub nocte per umbras)[10] وتكون السَّماء اللَّيليّة هذه المرّة غير مرصَّعةٍ بالنجوم ولا يرقد في قلبِ هؤلاء الأشخاص أيّ ميلٍ فِطريٍّ ولا يوجَد أيّ قانونِ تأمُّلٍ يُرشِدهم إلى "درب الحكمة" من جملةِ أمورٍ أخرى. فعلى العكس تماماً، لا يُميِّز المجاز العقليّ بين عُزلة الماشين وعتمة اللَّيل. كما أنَّه يزكي من

(*) هي ملحمة شعريّة كتبها الشاعر فرجيل (Virgile) في نهاية القرن الأوّل قبل الميلاد باللُّغة اللاتينيّة. وتتألّف **الإنيادة** من 12 مجلّداً. نصفها الأوّل يتوسَّع في وصف رحلة أينياس (Enée) من طروادة إلى إيطاليا. والنِّصف الثاني يصوِّر الحروب الطرواديّة ضدّ اللاتينيِّين وانتصاراتهم الباهِرة.

(9) Emmanuel Kant, *Rêves d'un visionnaire*, trad. par F. Courtès (Paris: Librairie philosophique Vrin, 1967), p. 61.

(10) يُمكن ترجمة هذه العبارة كالآتي: "كانوا يسيرون في الظَّلام الدامِس وبين الظلالِ تحتَ جنح اللَّيل المتوحِّد" نقلاً عن: Virgile, *Énéide*, trad. par A. Bellessort (Paris: Les Belles Lettres, 1925) VI, p. 268.

خلال عدم التمييز بينهما ما ينقُص وسط هذا التمازُج، ونعني به: ضوء الكواكب اللَّيليّة الذي ينشأ عنه ضلال الأبطال في العالم، أي **الرَّغبة التي تنقصهم** (de-siderium). ومسألة أنَّ الصورة الاستخلاصيّة في كتاب **نقد العقل العمليّ** هي متحدِّرةٌ من بيت الشِّعر الذي ألَّفه فرجيل، فهذه مسألةٌ تفتقِر بالتأكيد إلى ما يُثبِتها. ولكن، كيف **تنبثِق** مثل هذه الأشياء؟ وبواسطة أيّ تسلسلٍ تُبصِر النور الصور - التصوُّرات من نوع تلك التي توضِّح هنا نصّ كَنْت؟ ولا يسعنا إلاّ أن نُقارن وأن نقرنَ **بَعديّاً** وأن نلاحِظ تشبيهات على غرار التشبيه الذي يضع الشَّخص الأخير الذي يُطالعنا في كتاب **النقد** الثالث في عداد نسل أبطال فرجيل، فكما لو أنَّ واحدهم يُجيب الآخرين عن بُعدٍ؛ فكما لو أنَّ تيهان أتباع أينياس (Énée) قد وجدَ حلَّه وانتهاءه في الرؤية الكَنْتيّة.

ولنأخذ بيت الشِّعر هذا وشحنته الانفعاليّة من زاوية المعنيَين اللَّذَين يدلّ عليهما في سياق كُتيِّب كَنْت حيثُ يظهران، ويُمكننا تلخيصهما كالآتي: تعرُّض المُفكِّر لِـ "بعض المخاطر" المنوطة ببحثه[11] والدخول المذعور في تعقُّد العالم الماديّ. وجرّاء ذلك، يُعرِبُ الفيلسوف الأكثر تمثيلاً لعصر الأنوار بطيبِ خاطرٍ مَيلاً لأَتياهِ(*) العتمة والليل. وخير دليلٍ على ذلك هو هذه الحاشية المذكورة في كتاب **ملاحظات حول الشعور بالجميل والجليل** (*Observations sur le sentiment du beau et du sublime*) والتي تروي، بغية توضيح مفهوم الجليل المرتبِط بالفزع، الكابوس الذي راودَ رجلٌ بخيلٌ حكَمَ اللّه عليه بأن يهيمَ على وجهه إلى أقاصي المعمورة من دون أن يُبصِرَ أيّ

(11) تتعلّق المسألة بالنّسبة إلى الشَّخص الذي يكتبُ في الولوج إلى فهم عالم الأرواح بحسب وجهات نظر سفيدنبوري.

(*) جمع كلمة "تيه"، علماً بأنّه من الممكن جمعها أيضاً بكلمة "أتاويه"

بصيص نورٍ. فيقول: "فكّرتُ وقلقٌ كبيرٌ لا يُحتمَل يعتصِر قلبي أنّه بعد مضيّ عشرة ملايين سنة تحملني بعيداً أبعدَ من حدودِ كلّ ما خُلِقَ، سيكون بصري ممعِناً النّظر بعد وإلى الأبد في لُجّةِ الدياجير المتعذّر سبرها"[12] ويُشكّل ذلك مصدراً آخر ومعرفةً مغايرةً... ولكن خلفَ "حلم كارازان" (rêve de Carazan) هذا الذي حلّله كَنْت في مجلّة *Magazine* الصادِرة في مدينة بريمن (Brème)، يلوح أيضاً طيف حافِز بيت الشّعر الذي وضعه فرجيل. ويؤكّد كَنْت أيضاً في كتاب **أحلام صاحِب رؤيا** (*Rêves d'un visionnaire*)، ما يلي: "إنّ مملكة الدياجير هي جنّة المُستَهِمين"[13] وعليه، ثمّة ترقٍّ يؤدّي من القلق إلى الشّعور بالإعجاب (أمّا باسكال، فكان يتحدّث وفق ترسيمةٍ جدّ متشابهةٍ عن **الرُّعب والتوازن**)، وهو الترقّي نفسه الذي يُفضي من الدياجير إلى اللّيل المتلألِئة سماؤه بالنجوم. وهو ترقٍّ جليل بكلّ ما فيه إذا ما صدّقنا ما وردَ في كتاب **الملاحظات حول الشعور بالجميل والجليل**، ولكنّه يُظهِر "رِفعة الرُّعب" من جهةٍ و"رِفعة العَظمة" من جهةٍ أخرى.

> فالنفوس التي تملك حسّ الرّفعة تُجتذَب تدريجيّاً إلى أعلى درجات إحساسات الوِئام وازدراء العالم والخلود عبر الصّمت الجامِد الذي يلفُّ ليلةً صيفيّةً حين يُبدّد نور النجوم المتلألِئ ظلمة اللّيل الداجِنة وحين يستقيم القمر وحيداً في الأفق[14]

تكتسِبُ بالتالي بالنّسبة إلى كَنْت إحدى تجارب الرّفعة، وتحديداً

---

(12) Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. par M. David-Ménard (Paris: Flammarion, 1990), note 1, p. 176.

(13) بشأن هذه الكلمة، انظر مونيك دايفد مينار (Monique David-Ménard) في كتاب: Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, note 1, p. 75.

(14) المصدر نفسه، القسم الأول، ص 83.

تلك التي تجري في كنفِ نموذجٍ شعريٍّ، شكلَ هذا الترقّي اللّيليّ نحو رموزٍ سماويّةٍ. وإنْ تتبَّعنا هذا الترقّي، يُذهِلنا أن نعثر فيه على التجاذب الذي حذَّرنا منه منذ قليلٍ برغسون وباسكال على حدٍّ سواء؛ ونعني به بالضبط وجود قوّة رغبةٍ ما. وتقضي الفرضيّة عندئذٍ بأنَّ انشغال الرّفعة ينبثِق لدى كَنْت من حدسٍ أوّليّ يُترجِمه بالضبط بيت الشّعر الذي وضعه فرجيل، ونعني به الشّعور بالذّعر إزاء النّقص الذي تأتي النجوم لتسدَّه؛ أو بتعبيرٍ آخر، المشهد السّماوي لهذا النّقص.

يكون الجزء السادس من ملحمة **الإنيادة** حاضراً بقوّةٍ في ذهن كَنْت حين يعكِفُ على تأليف كتاب **أحلام صاحِب رؤيا** (*Rêves d'un visionnaire*) لأنّه يستشهِد به ثلاث مرّاتٍ. وما من شيءٍ يدعو للدهشة في ذلك، فحين يتمحور الكلام حول مسألة تمثيل عالم الأموات يروي الجزء السادس في الواقع نزول أينياس ورفاقه إلى مملكة الجحيم. وهو سَفَرٌ مكرَّسٌ بنوعٍ خاصٍّ للتلاقي من جديدٍ مع الوالِد، أي أنشيز (Anchise)، وهو لَقاءٌ يُشكِّل إحدى اللّحظات الأكثر إثارةً للعواطف في القصيدة الملحميّة. ومن الممكن أنّه خلف البرهنة التهكُّميّة التي يُكبُّ عليها كَنْت بشأن حدود الإدراك العقليّ القصوى يدورُ مشهدٌ مغايرٌ تماماً، هو مشهد الحنين إلى الوالِد، أو على نطاقٍ أوسع مشهد التحسُّر على الأموات الغائِبين. ويُمكننا أن نستشفَّ هذا المشهد بين سطور الاقتباس الثالث في ملحمة **الإنيادة**، ومفاده:

Ter frustra compresa manus effugit imago,
Par leuibus uentis uolucrisque simillima somno[15]

فكما لو أنَّ الفيلسوف، على خطى أينياس وخطى سفيدنبوري

(15) ويُمكن ترجمتها كالآتي: "حاول ثلاث مرّاتٍ أن يطوِّق عنقه بذراعيه، وأعاد الكرّة ثلاث مرّاتٍ، وسدًى كان يتمكّن من التقاطه، فالظلّ كان ينزلِق من بين يدَيه كما لو كان نَفَسٌ كالنسيم خفّةً أو حلماً يتطاير في الهواء". نقلاً عن: Virgile, *Énéide*, VI, pp. 701-702.

أيضاً، يسعى بدوره إلى اختبار السَّفر إلى بلاد الأموات الغائِبين، إنَّما من جهةِ الصور التي يتعذَّر إدراكها، أي الآثار الباقية في الذاكرة وعدم صلابتها ووِضامها(*) أوَلا يتألَّف النَّقص في كلّ مرّةٍ من ما يبقى في الحقيقة حاضِراً أكثر من أيّ شيءٍ آخر؟ أي ما يكون ملحّاً ولكنَّه يتوارى في هذا الإلحاح نفسه؟ فهو يكون في متناول اليد وبعيد المنال، كما يصوّره هذا الجزء من بيت الشّعر، ومفاده: **حاول أن يطوّق عنقه بذراعيه** (manus effugit imago). فمن الممكن أنَّ ابناً يتكلَّم من خلال مثل هذه التجارب. ابنٌ يتيمٌ، أي شخصٌ ينقصه شيءٌ أو يرغبُ في شيءٍ. وبالطّبع، لا يُفضي هذا الكلام عند كَنْت إلى موقفٍ عاطفيٍّ، ولكن، كما نعلم، إلى نظريةٍ حول الرِّفعة وحول نقدٍ يتناول الحكم الجماليّ. إلاّ أنَّه في الحالتَين ترجَحُ الفكرة القاضية بوجود تجاوزٍ، سواء كان تقديمياً أو ترجيعياً.

وفي الواقع، يرجِعُ كَنْت في كلّ مرّةٍ يتحدَّث فيها عن الشِّعر، ولا سيّما في الفقرة 49 من كتاب **نقد ملَكَة الحكم** (*Critique de la faculté de juger*)، إلى هذا التجاوز الذي يطبعُ **الأفكار** الجماليّة، والتي تُجسَّد على النحو الأفضل من دون منازِعٍ في النظام الشِّعريّ. وتسمَح لنا هذه الأفكار "بالتفكير أكثر ممّا يُمكننا التعبير عنه في تصوُّرٍ معرُّفٍ بواسطة كلماتٍ" فهي تصلحُ "حقّاً لتنشيط الذِّهن كونها تفتح أمامه أفقاً على مدِّ النَّظر في مجال التمثيلات الذِّهنيّة ذات الملامح المشتركة"[16]، كما يؤكِّد كَنْت. وبغية توضيح كلامه، فهو يُعلِّق على بعض أبيات الشِّعر التي ألَّفها فريديريك لوغران (Frédéric

(*) إنَّها خاصَّةٌ تتميَّز بها بعض المشاعر التي يستمرُّ انفعالها برهةً من الزمن بعد زوال السَّبب الباعِث.

(16) Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. par A. J.-L. Delamarre [et al.] (Paris: Gallimard, 1985), p. 271.

(le Grand في اللُّغة الفرنسيّة (والتي ترجمها كَنْت على الأرجح إلى اللُّغة الألمانيّة)، والتي تُقارِن بشكلٍ سطحيٍّ نوعاً ما موت الملك الوشيك بمَغيب الشَّمس. ولكن أيّ فارقٍ تُشكِّل السطحيّة! فكلَّما كان المَثَل بسيطاً، كانت البرهنة أوضح. ويلاحظ كَنْت أنَّ المؤلِّف

> يُنشِّط فكرته العقلانيّة [...] بفضلِ محمولٍ تعمد المخيِّلة (مستذكِرةً كلَّ مباهج يوم صيفيٍّ بديعٍ انقضى توقِظُ سهرةٌ صافيةٌ ذكراه في النُّفوس) إلى ضمِّه إلى هذا التمثيل الذِّهنيّ، علماً بأنَّه يُثير طائِفه من الإحساسات والتمثيلات الذِّهنيّة الثانويّة التي نعجَز عن إيجاد صياغةٍ مناسبةٍ لها[17]

وفي الفقرة 53 التي تُكرِّس تفوُّق الشِّعر في نظام القيمة الخاصّة الممنوحة للفنون الجميلة، يُشدِّد كَنْت أيضاً على "أنَّها توسِّع آفاق النَّفس من خلال تحرير المخيِّلة وإعطائِها، ضِمن الحدود التي يرسِم معالِمها تصوُّرٌ معيَّنٌ [...] [الشَّكل] الذي يربِط تمثيل هذا التصوُّر الذِّهنيّ **بفائِضٍ من الأفكار التي لا تُصادِف في اللُّغة أيّ صياغةٍ تكون ملائِمةً تمام الملاءَمة**"[18] وتجعل هذه الملاحظات قاطِبةً من الشِّعر فنّ النبوغ بامتيازٍ (راجع الفقرة 53)، أي أنَّها بتعبيرٍ آخر تصوِّره بوصفه عمليّةً يُمنَحُ بفضلِها بعض الأفراد (أو "النوابغ") حقّ نفخ الحياة في عملٍ أدبيٍّ وقواعِد نظمِه من دون أن يكون ما ينتِجونه معلوماً لديهم سابِقاً. ويعني ذلك أيضاً أنَّ القصيدة تُشكِّل حقلَ اختبار الحريّة في تعبيرها الكامل، إذ: تنبثِق القصيدة من قدرةِ ابتداءٍ مطلقٍ وعن انفتاحٍ جذريٍّ على الممكن. كما يكون على القصيدة أن تلقِّن نفسها (مَن خلال العمل ولكن أيضاً من خلال حالات التردُّد

(17) المصدر نفسه، ص 272.

(18) المصدر نفسه، ص 285.

والشَّطط والشَّطب...) ما تقوم بابتكاره. ويكمن الدليل على النبوغ في اليد المعلَّقة بتردُّدٍ فوق الورقة البيضاء وفي إشراقةِ العمل الأدبيّ الساطِعة مثلما تتكشَّف لنا في ما بعد.

تُجيز لنا الفِكرة القائِلة بوجودِ **صياغةٍ غير ملائِمةٍ** بالتفكير بأنَّ كَنْت يدمج كلتا اللَّحظتَين (أي التردُّد والتألُّق) في تصوُّره للنبوغ الشِّعريّ؛ وهذا ما يُرسي أُسس الجدّة في موقفه. فأن نربِط صوراً وإحساساتٍ إلى ما لا نهاية له، وأن نعجز مع ذلك عن التعبير؛ وأن نكون ضحيّة "فائِضٍ من الأفكار" وألاّ نعثر مع ذلك في اللُّغة على "أيّ صياغةٍ ملائِمةٍ تماماً للتعبير عنها" سيلقى هذا المزيج المُفارِق أصداءً لامتناهيةً في تاريخ الشِّعر بعد كَنْت. وفي الواقع، تأخذ الفلسفة علماً عند هذه اللَّحظة الدقيقة من ترقِّيها بإمكانيّة وجود صوتٍ يتجاوزها؛ وبإمكانيّة وجود خطابٍ من شأنه أن يتجاوز التصوُّر المختلَق في التعبير عن الحقيقة؛ أي إجمالاً، بإمكانيّة وجود عَتبةٍ يتوجَّب على الفِكر عند بلوغها، لكي ينجَح في إيجاد التعابير الخاصّة به، أن يدع غزارتها نفسها تغمره حتَّى وإنْ كانت شواشيّةً على النحو الأكبر. وإنَّ هذه العتبة وهذا التوقُّف السريّ اللَّذان يصطدِم بهما نقد الحكم لا يُشكِّلان بنظر المفكِّر إقراراً بوجود عجزٍ وبدايةً لاستئنافٍ ما، إذ إنَّ ترك الفِكر على شاطئ الانفعالات والحالات النَّفسيّة يعني تحديداً إبطال الدَّرب برمَّته الذي أفضى إليه. ولهذا يقتضي أن نواصِل التأويل وعلى أعلى مستوى وأن نقيَ الشِّعر من السقوط في مذهب الجماليّة(*) تلك هي المهمّة بأسرها التي يُحدِّدها كَنْت والموكَلة إلى ما يُسمّى بالقرن التاسع عشر الذي يواصِل من دون علمه، أو بعلمه أحياناً، الترقِّي معه. وتُختتَم الرِّحلة بالنِّسبة

(*) إنَّه مذهبٌ أدبيٌّ فنيٌّ كان يحاوِل إعادة الفنون إلى أشكالها البِدائيّة.

إلى الشِّعر بـِ "نكبة" الفاغنِريّة(*)، المُتمثِّلة بـِ: إبعاد الدراما إلى المرتبة الثانية والانقياد إلى الموسيقى. ولقد فهِمَ بودلير ومالارميه ونيتشه بمنتهى الوضوح ما كان يجري هناك؛ وتشهَد موافقتهم المتحفِّظة (بالنِّسبة إلى بودلير[19] أو معارضتهم الصَّريحة (بالنِّسبة إلى مالارميه وبالنِّسبة إلى نيتشه الذي يلوح طيفه ما بعد كتاب **نشأة المأساة** (*La naissance de la tragédie*) لِـ "حالة فاغنر" (cas Wagner) على طائِفة القضايا التي تضفي وحدةً على الإرث الكَنْتيّ المتمثِّل **بالصياغة** غير الملائِمة.

إنَّ هولدرلين هو بلا أدنى ريبٍ أوَّل مَن أخذ على عاتقه في أواخر العصر هذه المهمَّة انطلاقاً من قراءة كَنْت عن كثبٍ. وقد وجَّهَ إلى أخيه رسالةً متوهِّجةً حول هذا الموضوع بتاريخ الأوَّل من كانون الثاني/ يناير من العام 1799، وكتبَ فيها ما يلي: "إنَّ كَنْت هو موسى (Moïse) أمَّتنا؛ فقد أخرجها من خدَرِها المصريّ ليقودها نحو صحراء تأمُّلها الطَّلقة المتوحِّدة"[20] ولكنَّه ما كاد يُشدِّد على الأهميّة التي يكتسِبها المشروع الكَنْتيّ بالنِّسبة إلى الأمَّة الألمانيّة حتَّى انتقدَ

(*) نِسبةً إلى ريتشارد فاغنر (Richard Wagner) وكان مؤلِّفاً موسيقياً وكاتباً مسرحيّاً ألمانيّ الجنسيّة. وُلِدَ فاغنر في العام نفسه الذي اندلعَت فيه معركة الأمم بين جيش نابوليون وجيوش الحلفاء. ولم يُبدِ أيّ اهتمام موسيقيٍّ في طفولته. وكان يكتب في بداياته القصائِد الملحميّة المستوحاة من المعارِك والحرُوب. كما أنَّه اعتنق الأفكار الثوريّة، فحلَّت عليه نقمة أولياء نعمته. فهربَ إلى سويسرا، وتلقَّى المساعدة من الموسيقار فرانتز ليست (Frantz Liszt) الذي ساعده على تعلُّم الموسيقى وإقامة الحفلات لتسديد ديونه والعيش بترفٍ ورخاء. وهكذا، تركَّز اهتمام فاغنر على الموسيقى بدلاً من الكتابة.

(19) وأسمح لنفسي بأن أحيلَ إلى المقالة التي كتبتُها انظر: Christian Doumet: "Céder, ne pas céder, aux vocations (Baudelaire face à la musique)," dans: *L'art et l'hybride* (Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2001)

(20) Friedrich Hölderlin: «Lettre à son frère du 1er janvier 1799,» dans: *Œuvres*, trad. par D. Naville (Paris: Gallimard, 1967), p. 690.

"اللاّفهم الذي لا حدود له الذي حطَّ من قيمة الفنّ ولا سيَّما الشِّعر لدى الأشخاص الذين يمارِسونه والأشخاص الذين يرغبون في التنعُّم به" ولا بدّ من أن نتبعَ بالتفصيل حيويّة هذه الصَّفحة، لا من خلال التكيُّف مع التعديل الفِكريّ الذي تتمحور حوله وحسب، بل أيضاً من خلال إيلاء اهتمام إلى الأشياء الهائِلة التي تجري على عتبة ذلك العام والعصر. إذ يعرِضُ هولدرلين فيها تاريخاً مزدوجاً يربطه بحاضره بواسطة وسائِل جدّ بسيطةٍ، كالآتي: التاريخ التوراتيّ الممتدّ حتّى عصر الأنوار من جهةٍ والذي تُجسِّده صورة كَنْت ـ موسى التي تسِمُ بروز "قانون الطاقة"، أي المبدأ القائِل ببشريّةٍ محرَّرةٍ من "العجول المُسمَّنة" ومن أحكامها المُسبقة؛ والتاريخ اليونانيّ من جهةٍ أخرى المَعيش وفق صيغةِ توقٍ عُضالٍ إلى الزمن المثاليّ لبشريةٍ ممنوحةٍ إلى العالم وترويها قوَّة النبوغ. ومع هذا التاريخ الأخير يُقطَع الحبل الزمنيّ والروحانيّ. بحيث إنَّ خسارة العالم اليونانيّ تُشكِّل بالنِّسبة إلى هولدرلين موضوع النَّقص المركزيّ. أو بكلام آخر، يُمكننا أن نقول إنَّه يستذكِر بلاد اليونان بوصفها تُشكِّل إحدى مظاهر "فكرة النَّقص"[21] فأبطال العصور القديمة (كهوميروآشيل (Achille) وأمبيدوكل (Empédocle)...) هم غائِبونا العظماء. وهم أيضاً حاضِرونا الكِبار، أي: هؤلاء الذين ينبغي أن نتحادَث معهم في وَحشة الغياب[22] فلنراقِب كيف يتمّ ذلك.

إنَّ ألمانيا هي كالولد المُمزَّق بين هذَين التاريخَين. إذ يُمزِّقها التضييق الفلسفيّ من جهةٍ (فالألمانيّون "لا يتعلَّقون إلاّ ببيئتهم")، والضعف الشِّعريّ من جهةٍ أخرى (ففي ما يخصُّ الشِّعر: "إنَّ الألمانيِّين هم أحوج ما يكون إلى تِرياقٍ من هذا النوع"). وهذا هو

(21) Hölderlin: "La démarche de l'esprit poétique," dans: *Œuvres*, p. 616.

(22) Hölderlin: "Sur achille," dans: *Œuvres*, p. 597. انظر أيضاً البحث التالي:

التمزُّق الذي يتمّ تحليله بمنتهى الوضوح والذي يتناوله هولدرلين. فمن هذا الخراب يؤلِّف قضيَّته **الشِّعريّة** الكبرى. لماذا هو؟ ليس مطلقاً باسم عبقريّةٍ أيّاً تكن، بل لأنَّه على العكس يعرِف أنَّه لا يعدو كونه شاهِداً على النَّقص، حيثُ إنَّه يؤكِّد ما يلي: "إنَّني أُبطبِط في المياه العصريّة كما الإوزّات الرّاحية القوائم، عاجزاً عن الاندفاع نحو السَّماء اليونانيّة"[23] كيف يستطيع **الشِّعر** إذاً أن يتدارَك وضعاً من هذا القبيل؟ يُعيدنا هذا السؤال في مرحلةٍ أولى إلى كَنْت؛ أو على نحوٍ أدقّ، إلى الطريقة التي يقرأ هولدرلين بموجبها كَنْت، أي: بوصفه فيلسوفَ الطاقة - أي موزِّع "قانون الطاقة"، مثلما يقول - أكثر منه فيلسوف التصوُّر. وتفترِض مثل هذه القراءة أن نولي اهتماماً لكلِّ شكلٍ من أشكال الاختلال في عرضِ الفكرة التي، من خلال معالجتها والحالة هذه تحليليّةَ الرِّفعة وجدليّةَ الحكم الجماليّ، تجعلُ من لااستقراريّة الظروف المحيطة بالحكم موضوعها بالذات. وبالتالي، يقضي قوام تصرُّف هولدرلين في تعليق الحلول والتهدِئات وفي إبقاء التفكُّر موجَّهاً بالعكس نحو تناقضاته، وفي تعزيزها حتّى بغية اختبار قيمتها الديناميكيّة على نحوٍ أفضل؛ أي باختصارٍ، في إبراز تجاذباته[24]

---

(23) Hölderlin: «Lettre à son frère du 1er janvier 1799,» dans: *Œuvres*, p. 692.

(24) ممّا لا ريب فيه أنَّ عمليّة تثبيت تأثيرات التجاذب لا تكون مستقلّةً لدى هولدرلين عن الانشغال بالنبرات. فغالباً ما يُصار إلى ترجمة كلمة ton هذه، التي كثيراً ما تتكرَّر في الأبحاث المؤلّفة في حقبة "أمبيدوكل"، بكلمة "نبرة"، ممّا يُخفي الدلالة الموسيقيّة التي تنطوي عليها والتي تحمِل في ثناياها معاني "صوت" و"رنّة" وحتّى "نغمة" (هذا هو التوجُّه الذي يتبنّاه إيمانويل مارتينو (Emmanuel Martineau) في ترجمته. انظر Hölderlin, "Le cours et la destination de l'homme en général," *Poésie*, trad. et présentation par E. Martineau, no. 4, pp. 4 sq.

والحال أنَّ بعض حالات الغموض تتلاشى مع توالي هذه الصَّفحات سرعان ما نتذكَّر أنَّ هولدرلين يُفكِّر بطبيعةٍ خاطرٍ بمنطق الموسيقيّ (فلقد كان يعزِف على بيانو صغير مثلما يرويه مُضيفه النجّار المدعو زيمير (Zimmer)، فيكون بالتالي خبيراً بالنِّظام النَّغميّ وأحد =

ثمّة جمالٌ خاصٌّ يلفُّ بسحره هذه القراءة. ثمّة جمالٌ وجاذبيّةٌ لا يتمّان من دون حدوثِ تحويلٍ. أوَلا يركن نبوغ "المُعَدِّين"(*) (إنْ كان هذا التعبير هو التعبير المناسِب) إلى هذا النوع من الجلاء الذي يسمحُ بانتقال الدلالات المُكتسبَة؟ أي باختصارٍ، إلى جلاءٍ إبداعيٍّ يُطبَّق على الأعمال الأدبيّة؟ ويضع هولدرلين بمنتهى الوضوح هذا الانتقال وهذا الابتكار في مصاف الفضائِل حين يأخذ مثلاً على شيللر (Schiller) أنّه لم يتجاوز بقدرٍ كافٍ من الجرأة "الحدود الكَنْتيّة"[25] ونعني بالحدود الكَنْتيّة ما يلي: تلك على سبيل المثال التي يُحدِّدها التصوُّر والتي تُطالِعنا في الفقرة 53 من كتاب **نقد ملَكَة الحكم**[26]

= مستخدميه). فكلمة Ton الألمانيّة وكلمة "ton" الفرنسيّة تُشكّلان كلمةً واحِدةً متحدِّرةً من الأصل اليونانيّ tonos الذي يعني "شدّ" (tension)، و"كلّ رابطٍ مشدودٍ" ولا سيّما عمليّة شدّ وَتر آلةٍ موسيقيّةٍ ما. وفي إطارِ عملٍ نَغَميٍّ، إنّ النبرة المعطاة والمعرّفة في الأصل من خلال عمليّة شدٍّ معيَّنةٍ للوتر في الفراغ، تخضَع لعددٍ وافِرٍ من التعديلات التي تُشكّل عدداً من التجاذبات من خلال التطلُّع إلى الوراء، أي من خلال التوق إلى الماضي. وإنّ ثقافة الشدّ النَغميّ هذه وتبعاتها على تأليف الأعمال الأدبيّة لا تتمُّ من دون استذكار الأبحاث التي قامَ بها بيتهوفن (Beethoven)، في اللّحظة نفسها التي كان فيها هولدرلين يضع مقالته التي تحمِل عنوان "La démarche de l'esprit poétique"، والتي تتناول رباعيّته الأولى، أي تلك الوارِدة في قطعته الموسيقيّة رقم 18، حيثُ نجد: تمدُّد الشّكل والاستكشاف غير المسبوق للموارِد الموضوعاتيّة. وهي نقطةٌ رصدَها أدورنو بشكلٍ جيِّدٍ انظر (*Parataxe*, p. 139). أمّا الجملة الوحيدة (أكثر من 3 صفحاتٍ) التي يُفتَتَح بها البحث، فهي تُحاكي على نحوٍ أوضح بعد الأقوال الهائِلة الوارِدة في قطعته الموسيقيّة رقم 106.

(*) إنّ "المُعدِّين" (passeurs) هم بحّارة من نوعٍ خاصّ. ففي فرنسا، إنّهم عبارة عن موظّفين في وزارة الأشغال تقضي وظيفتهم بقيادةِ مراكِب خاصّة تُسمّى "مُعديّات" (bacs) لمساعدة الأشخاص والآليات على عبور أو اجتياز مجرى ماء معيّنٍ يفتقر إلى جسر يربط بين ضفّتَيه. وقد استُعمِل هذا المصطلح هنا بمعناه المجازيّ الذي يدلّ على الكلمات التي يُشبِه دورها القاضي بنقل الدلالات والتصوُّرات دورَ المعدِّين.

(25) Hölderlin: «Lettre du 10 novembre 1795,» dans: *Œuvres*, p. 324.

(26) انظر في هذا الكتاب ص 245–246، العبارة التالية: "[إنّ الشّعر] يُفرِج عن النّفس من خلال تحرير المخيّلة [...]، داخل الحدود التي يُعيّنها تصوُّرٌ معيَّنٌ"

ولكن مهما كان القول الذي يُدلي به كَنْت حول هذه المسألة واضِحاً، إلاّ أنَّ ذلك لا يَنزَع عنه الطابع الإشكاليّ. ففي الواقع، إنْ كان التعبير الشِّعريّ لتصوُّرٍ معيَّنٍ يفرِض أن يُصار في الوقت نفسه إلى تحرير قوى المخيِّلة، وإنْ كان يتعيَّن على مثل هذا التصوُّر، لكي يتمّ عرضه، أن يرتبِطَ بـ "فائِضٍ من الأفكار ، فتكون بالتالي "حدوده" عرضةً للتشظّي. وبكلام آخر، يتوجّب بالضَّرورة على مَن يرغبُ في الارتفاع على نحوٍ جماليّ إلى مرتبة الأفكار، لكي نُكرِّر العبارة التي استخدمها كَنْت، أن يكفَّ عن إدراك وضوحها لينفتِحَ على أشكال تمثيلٍ أخرى - ويكمن هنا كلّ تاريخ **الفانتازيا**(*) (Phantasie) والفعل اللاّتيني (phantasieren) أن نتخيَّل، وهو تاريخٌ يمتدُّ من الرومنسيّة وصولاً إلى فرويد وما بعده. وكان حريّاً بهولدرلين أن يقرأ عن كثبٍ أكثر هذه الصَّفحة من كتاب النَّقد الثالث وأن يفهَم ما تلمِّح إليه اضطراراً. فمن الموقع الذي يُخصِّصه الفيلسوف للشِّعر، يستوقِفه ما يتعلَّق بالضَّبط بالنَّقص وبتجاوز التصوُّر، أي تحديداً **بالصياغة غير الملائِمة**. ومن شأن هذا التجاوز أن يُحدِّد مهمَّته بوصفها ممارسةَ حريّةٍ يُفعِّلها الأمل بتوسيع رقعة الوعي.

نصل هنا إلى التاريخ الثاني، ذلك الذي يتعلَّق بالحنين اليونانيّ والذي ترويه، من جملةِ أمورٍ أخرى، وبأسلوبٍ ميّالٍ أصلاً إلى الشَّطط، "الملاحظات حول ترجمات سوفوكل" (Remarques sur les traductions de Sophocle) والتي تُساعِدنا على فهمها الصَّفحات المتوقِّدة التي يُخصِّصها بلانشو لشرح هذا النصّ الغامض. ويؤكِّد

(*) إنَّه عبارة عن حدثٍ متخيَّلٍ أو على سلسلةٍ من الصور العقلية المتخيِّلة، على غرار أحلام اليقظة. وتهدِف هذه العمليّة إلى تلبية رغبةٍ أو حاجةٍ سيكولوجيّة أو سدّ نقصٍ نفسيّ.

هولدرلين أنّه توجّب على الغربيّين (وبخاصّةٍ الألمانيّين) أن يتحوّلوا عن الآلِهة، مثلما يُعطينا أوديب (Oedipe) المثل على ذلك في بحثه البشريّ تماماً عن الحقيقة والوعي. فكيف السَّبيل إلى تفسير هذا التحوُّل؟ وكيف السَّبيل إلى تفسير هذه الارتدادة التي تقطع لدى الشّاعر الصُلة بحقبةٍ أولى من الإذعان الحَمِس للشخصيّات البارِزة البطوليّة والأسطوريّة في العصور القديمة؟ وإن اقتضى على البشر في التاريخ الغربيّ أن يُنجِزوا هذا التحوُّل الحاسِم، فقد جاء ذلك، كما يُفسِّر بلانشو، على أثر ما أنجزه الآلِهة أنفسهم والذي يُطلِق عليه [هولدرلين] اسم "التغيُّر المُفاجئ القاطِع" فالآلهة اليوم يشيحون بوجههم، إنّهم غائِبون ويصرِفون النَّظر، وعلى الإنسان أن يفهمَ المعنى المُقدَّس لهذا الصروف الإلهيّ، ليس من خلال معاكسته بل من خلال استكماله في الشقّ الذي يتعلّق به"[27]

ما يبقى مرتبِطاً به اسم هولدرلين اليوم على النحو الأكثر شيوعاً إنّما هو هذا التصرُّف والتوق إلى الماض الذي يُترجِمه، ومن ثمّ عَكْس هذا التوق إلى انهماكٍ دُنيويٍّ. فلحظة تتَّخِذ رواية هولدرلين مكاناً لها في سلسلة التساؤلات الرَّحبة التي تتمحور من كَنْت إلى هايدغر حول تصفية الإرث اليونانيّ والميتافيزيقا وحول ثباتهما المحتمل في الفِكر الغربيّ، يتجلّى مفعولها الأوّل في إرغامنا على تصوُّرِ رابطٍ غير مسبوقٍ بين الفلسفة والشِّعر. وتتماهى بعض الشيء الدراما التي تُفتِّتها "الملاحظات حول ترجمات سوفوكل في أسلوبِ نثرها المتكلِّف مع روايات التحرير الشَّهيرة التي كان يرى فيها جان فرانسوا ليوتارد دليلاً على الحداثة. وهي وإنْ كانت تُشبِه الأساطير القديمة إلاّ أنّها تتمايز عنها في كونها لا تعزو ما ترسي

(27) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955), pp. 371-372.

أُسسه إلى أصلٍ أسطوريٍّ، بل تموضعه أمامها في اتّجاه المستقبل. وتتحدَّث "الارتدادة" موضوع البحث هنا عن انفصال الإنسان عن عهدِ الجِوار مع الآلِهة؛ ولكنَّها تفتَح الباب أيضاً أمام عصرٍ تُصبحُ فيه عمليّة فَصْل العالمَين والهوَّة التي تفصل بين هذَين الحقلَين بمثابة شرط تحقُّق المعرفة، كالآتي: "على الإنسان، كونه كائِناً عاقِلاً، أن يُميّز أيضاً بين عالمين مختلفَين لأنَّ المعرفة لا تتحقَّق إلاّ عن طريق المقابلة"[28] وهي حقيبةٌ توكَل فيها إلى الشاعر مهمَّةٌ ذات أهميّةٍ وطابعٍ جديدَين تماماً.

ما هو مصدر هذا التشديد الذي يُركِّزُ فجأةً على الدور الذي يضطلع به الشِّعر؟ وما الذي يجعل الحدَث الماورائيّ الذي يصِفه هولدرلين قابلاً لجَذْبِ الشاعر إلى مركزه؟ يُقدِّم الشِّعر من خلال مفهوم الوَقْف(*) وتصوُّره كأداةٍ، نظريةً ممكنةً حول الفَصْل الإيجابيّ. فما يتَّصِف فِعلاً بالطابع الشِّعريّ في كتابَي **الملك أوديب** (*Oedipe Roi*) و**أنتيغون** (*Antigone*)، إنَّما هو في الواقع هذا الوَقْف المؤثِّر المؤلَّف كما يؤكِّد هولدرلين من كلام تيريسياس(**) (Tirésias). حتّى وإنْ تمَّ في هذا الصدد توسيع معنى كلمة "وَقْف" لتشمَل أبعاداً جماليّةً واسعةً جدّاً[29] إلاّ أنَّها تبقى مرتبطةً من حيثُ نشأتها بالشِّعر وتدلُّ على طابعه الإيقاعيّ. فوحده عالَمُ الدلالات الذي يُرجِّع صداها في الأصل يكون قادِراً على مساعدتنا على التأمُّل في الانفصال بين

---

(28) Hölderlin: "Fragments de pindare," dans: *Œuvres*, p. 969.

(*) أي الفَصْل في منتصَف بيت الشِّعر.

(**) إنّه في الميثولوجيا الإغريقيّة عرّافٌ أعمى من مدينة ثيبا (Thèbes).

(29) ومثلما تلاحِظه على الفور بيتينا فون أرنيم (Bettina von Arnim) في كتابها *Die Günderode* الصادِر عام 1840، قائِلةً: "يُشكِّل الوَقف بالضَّبط هذا التشويق الحيّ للفِكر البشريّ الذي يرتكِز عليه الشُّعاع الإلهيّ"

الآلهة والبشر لا بوصفه جُرحاً لا يُعوَّض[30] بل على نحوٍ مغايرٍ.

يُعتبَر هولدرلين أحد مفكّري مذهب الأشكال الشّعريّ. علماً بأنَّ التفكُّر في الأشكال لا يعني بالنِّسبة إلى الشاعر كما بالنِّسبة إلى المؤلِّف الموسيقيّ مجرَّد عمليّة تصوُّر بنياتٍ. بل إنَّه يعني أيضاً التعرُّف على عمليّاتٍ تنشأ عنها الأشكال وتستحيل بواسطتها أشكالاً زمنيّةً. إنَّها أشبه بعمليّات التقطيع الشّعريّ ولكنَّها تُطبَّق بالطَّبع على المدّة الزمنيّة وعلى تمفصُلات المتتاليات. كما أنَّها تُعتبَر أيضاً بمثابة النماذج القابلة لأن تُسقَط في شتَّى أنواع الأبعاد الزمنيّة من الأكثر صِغراً إلى الأكثر عموميّةً. ويُشكِّل الوَقْف إحدى هذه العمليّات. ومهما كان استعماله محصوراً في القصيدة، إلاّ أنَّه **يُدرَج فيها من أجل** الوَقْفات الأخرى التي يقترحها ويُحاكيها ويُفعِّلها. وهكذا، إنَّ عمليّة قطع العلاقة بين عالم الآلهة وعالم البشر تجِد في القصيدة المكان الصّحيح لتمثيلها. "فالشّاعر، كما يؤكِّد بلانشو، هو الشَّخص الذي يتحوَّل الزَّمن أساسيّاً في داخله والذي من أجله يستدير اللَّه دائِماً في هذا الزَّمن ويُدير وجهه"[31]

تُستلهَم هذه الملاحظات من بضع جملٍ فقط لهولدرلين. وإنَّ طابعها الاقتضابيّ وكثافتها فضلاً عن الحيرة التي توقِع فيها القارئ أحياناً، تُشكِّل أغراضاً تفسيريّةً نموذجيّةً. ويُرغمنا الشُّعور بعدم القدرة أبداً على استيفاء دلالتها على إعادة التمحُّص فيها. ويعمَد هايدغر وبلانشو ودولوز[32] وأغامبين إلى توضيحها، حيثُ أنَّ كلاًّ منهم

---

(30) انظر حول الوَقف والملاحظات التي سجّلها هولدرلين المرجع التالي: Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, trad. par G. Macé (Paris: Christian Bourgois, 1998), p. 26.

(31) Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 376.

(32) Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique* (Paris: Minuit, 1981), pp. 172-173.

يوضِح كلمةً واحِدةً من خلال شحنها بأمورٍ مستقبليّةٍ وجذبها إلى آفاقِ معانٍ مختلفةٍ. إنَّه قَدَر الأفكار الموجَزة والنصوص التي تُزوِّدنا بها. ويُشكِّل ذلك أحد استعمالات الفلسفة القاضي بالإكباب على فعل ذلك. إنَّه استعمالٌ وإغراءٌ في الوقت نفسه، مذ لم تعد الفلسفة تستطيع، أسوةً بهرقليطس، إنجاز مهمّتها على طريقة التألُّق وحدها. فهي تقبِضُ على هذه اللَّمعانات. وتحوّلها في أسلوبها النَّثريّ وتعرِضها وتربِطها في ما بينها، ساعيةً إلى استعادة الاهتزاز الذي تُخلِّفه. وهي، بفعلها هذا، تقوِّض كُنهَ إيجازها. ونقع هنا على شيء يُشبِه مقايضة المعنى الاعتباطيّ بالمدلوليّة المتقلِّبة. فكلَّما تحسَبُ الفلسفة أنَّها أحكمت قبضتها على المعنى، ابتعدت المدلوليّة أكثر. إلاَّ أنَّ لعبة الظهور والتلاشي هذه تكتسِب أهميّةً لا يُستهان بها، إذ إنَّها تسمح بتعيين علاقاتٍ. ويحتفِظ خطاب الفلسفة فيها بدوره التأليفيّ (وهكذا، يُعدُّ هولدرلين، بحسب دولوز، سبينوزيّاً(*)؛ ويعود إلى الشِّعر فَضل وَميض الفريد من نوعه (أي ما يُسمَّى بالـ وَمضة (Blitz) العزيز على قلب شيلينغ)، أي الذي يتلاشى ما إنْ يظهر.

إنَّه تقسيمٌ قائِمٌ على الدوام ويُعطيه القرن العشرين كلّ صرامته. وتركن أساسيّاً الحركة التصاعديّة غير المألوفة التي يُمارِسها الشِّعر لدى بعض الفلاسِفة إلى تقهقُر المعنى هذا في الصياغات "القابلة تحتيّاً للكَسر" (infracassable) لكي نكرِّر التعبير الذي يستخدِمه بروتون. ومن شأن الجهد المتَّصِل الذي يبذله الشُّعراء منذ هولدرلين بغية التملُّص من الميتافيزيقا، فضلاً عن قلقهم من العودة إلى المثوليّة وإلى المحسوس، أن يُنظِّمان هذا التاريخ الذي ما زال يُشكِّل في

(*) صفة مُشتقَّة من اسم الفيلسوف سبينوزا.

جزءٍ كبيرٍ منه تاريخنا والذي تُعيده، على بُعد فتراتٍ زمنيّةٍ منتظِمةٍ، المشاهِد الرمزيّة التي تصوِّر الفيلسوف والشاعر في "حالةِ حوارٍ كما يكون عليه الحال مثلاً: بين هايدغر ورينيه شار (René Char)؛ أو بين هنري مالديناي (Henri Maldiney) وأندريه دو بوشيه (André du Bouchet)؛ أو بين دريدا وبونج؛ أو بين جاك رانسيار (Jacques Rancière) ومالارميه. فلقد ولّى الزمن الذي كان الشِّعر والفلسفة يمتزِجان فيه في كلامٍ منيفٍ ومُلهَم، والذي كان يستطيع الشُّعراء فيه أن يختاروا لأعمالهم الأدبيّة عناوينَ من مثل **تأمُّلاتٍ** (*méditations*) أو **قصائِد فلسفيّة** (*poèmes philosophiques*) (لدى فينيي (Vigny)) أو **تمازج الأدب والفلسفة** (*Littérature et philosophie mêlées*) كما لدى هوغو. ولقد أزِفَ زمن الابتعاد بالحُسنى ومعه الحوار الممكن. بحيثُ أنَّ الشِّعر، قاطِعاً صلته بوضعه المُدرِك، لم يسبِق له مطلقاً أن كان **مُفكِّراً** إلى هذا الحدّ إلاّ في غضون هذا العصر[33]

إنَّ الشِّعر يُفكِّر. ولكي تفرِض مثل هذه الفِكرة المُكتسبَة نفسها على "حداثتنا"، كان لا بدّ من قيام هذا النوع من الفَصْل الذي يحثُّنا كلّ شيءٍ إلى مماثلته باللَّحظة الهولدرلينيّة. كان لا بدّ من أن يُضاف إلى معنى الفعل "فكَّرَ" (penser) معنىً ينسجِمُ مع ممارسة فنّ نظم القصيدة؛ وأن يتمكَّن هذا الفعل من الدلالة على الحركة التي يُدرِك خلالها كيفيّة تكوُّنه في سياق ممارسته الخاصّة؛ والتي يتعكَّس عبرها الفعل الشِّعريّ داخِل ذاته، أي داخل تعاقُب الوَقْف على سبيل المثال. وهنا يكمن، كما نفترِضُ، ما يعنيه الفعل "فكَّر" بالنِّسبة إلى القصيدة، أي: أن تُفكِّر في ذاتها وهي تتكوَّن، وأن توسِّعَ هذا التفكُّر من طريق التماثل أو الاستعارة أو الكناية، فلنُسمِّها كما نشاء، لتُطاوِل

(33) إنّها صورة "الشِّعر المُفكِّر" العزيزة على قلب هايدغر.

شتّى أنواع **الخلق** (poïein) في اللُّغة. وواقع أنَّ **الشّعر يُفكّر** لا يعني أنَّه يُفلسِف؛ بل يعني أنَّه، كونه قطعَ صِلته بالعالم العمودي المؤلَّف من الموحيات بمختلف أنواعها، فهو يضطلع من الآن فصاعِداً بمهمّةِ أن يجعل نفسه مُدرِكاً لما يصنعه لحظة صنعه. ويبقى أن نفهمَ من وجهةِ نظرِ ما يُشرِّع بابه هكذا، كيف يُقارِب فعل التفكير الخاصّ بالفلسفة هذا الفعل الآخر. وأن نفهم كيف يتعامل مع هذه النسخة المُطابِقة له والتي يَقيسُ في الوقت نفسه درجة قربها منه واختلافها عنه.

من المعبِّر أن نلاحِظ أنَّ الأعمال الشِّعريّة التي يعكف الفلاسفة على التأمُّل فيها على النحو الأكبر تُشكِّل أيضاً تلك التي تُقدِّم أصلاً على الهامِش، إنْ جاز التعبير (مع أنَّ الهوامِش قد تكون مطوَّلةً جدّاً كما نعلم)، مدوَّنةَ تفكُّراتٍ نظريّةٍ: على غرار هولدرلين بالطَّبع، ولكن أيضاً مالارميه أو بونج. إنَّها تفكُّراتٌ نظريةٌ تُفسِح بطبيعة الحال مجالاً للتفسير وللإطالات الأكثر تنوُّعاً، كما أنَّها تصلح متى تُنقَل إلى لغةِ قارئ فيلسوفٍ (على غرار تفكُّرات سارتر أو فوكو أو دريدا أو رانسيير...) لمختلف أنواع إعادات التشكيل التفسيريّة. وعليه، يُصار إلى قراءة كلّ قصيدةٍ عبر منظورٍ موشوريٍّ مزدوج، كالآتي: أوّلاً، موشور نظريةٍ من نوعٍ خاصٍّ (أي والحالة هذه تلك التي تنبثِق من كتابات مالارميه النثريّة) والتي من المُفترَض أن تكون طريقتها في توضيح الأفكار وصياغتها كامِلةً على الصعيد الاقتصاد اللُّغويّ (لأنَّها غير مُسهَبةٍ)؛ وثانياً، الموشور المرتبِط بالموقف الكَشفيّ التفسيريّ الذي يتَّخِذه القارئ (سارتر أو فوكو أو دريدا أو رانسيير...) والذي يُمكِّنه هكذا من استخراجِ ما جاء يبحثُ عنه في القصيدة من دون تكبُّدِ عناءٍ كبيرٍ، على غرارِ اقتراحِ ما حول الحياة أو مشروعٍ بيِّنٍ (أو على الأقلّ قابلٍ للتفسير) يتمحوَر حول العيش المُشترك.

تتَّصِف كلّ قراءةٍ بطابعٍ تاريخيٍّ. فبواسطة عالمه الخاصّ، يجحَفُ القارئ ظروفاً شخصيّةً وجماعيّةً، أي أنّه ينقُل لحظةً تاريخيّةً ووعياً زمنيّاً. فحين يقرأ هايدغر عبارة: "لمَ الشُّعراء في زمن مِحنةٍ؟" (pourquoi des poètes en temps de détresse?)، فهو يجلِبُ معه صورة ألمانيا المنزوفة في عام 1946 (وسأتمحَّص في هذه المسألة عمّا قليل) ويُسقِطها على بيت الشِّعر الذي ألّفه هولدرلين. وذلك لأنَّ الأسئِلة التي تطرحها القصيدة لا تكون موجَّهةً إلى أيّ شخصٍ معيَّنٍ، فهي تدخل في سياقِ جملةٍ مُثبتةٍ في اللُّغة. وعليه، فهي لا تتساءَل بالمعنى الذي يفهم فيه النثر (والإدراك) هذا الفعل. فهي تنتمي إلى كتلةٍ لغويّةٍ مُغلقةٍ لا تكون، والحقُّ يُقال، في وضع طرح الأسئِلة ولا الإجابة عليها. فأن يُقبِلَ المرء على القصيدة حامِلاً تساؤلاتٍ ملحّة وأن يرحَل عنها موسِّعاً مدارِكه بآفاقٍ جديدةٍ، فهذا يُمثِّلُ في آنٍ شرطاً محتوماً وخديعةً. إنّه شرطٌ لأنَّ شكل الفائِدة الذي تستلزِمه القراءة ينبعُ من الأسئِلة المهموسة والمُجَلجِلة التي تَعبرُ حيواتنا. ولكنّه خديعةٌ أيضاً لأنَّ هذا النوع من المعرفة التي يُخال إلينا أنّنا نجمعها من لا زمنيّةِ القصيدة تكون في الحقيقة وَقفاً على هذا الحادِث(*) الزمنيّ الذي يُشكِّلنا نحن والذي تُصبِح القصيدة، على مرأى منّا، انعكاسه وتركيزه.

تركن القوّة المحرِّكة لمثل هذه الخديعة إلى الواقع التالي: إنَّ القصيدة أكثر من أيّ مستندٍ خطيٍّ آخر تُماهي قارِئها مع صورة الشَّخص المثاليّ؛ كما أنّها تُشكِّل صورةً زائِفة لهذه المثاليّة ومؤشِّراً على شكلِ حياةٍ ووَهمَ **الإيتوس**(**) (ethos). فلا يسع قارئ قصيدة **الخبز والخمر**

(*) أي كائن بعد أن لم يكن.

(**) ويُسمَّى أيضاً "روح الشَّعب"، ويعني الطبع المشترك بين جماعةٍ من الناس تنتسِب إلى مجتمعٍ بعينه.

"Le pain et le vin" على سبيل المثال أن يتجنَّبَ أن يصيرَ القصيدة، أي أن يدخل شخصياً في نوع الصيرورة الذي يصوِّره التحسُّر التالي: "ولكنَّنا وصلنا متأخِّرين جدّاً، يا صديقي..." (Mais nous venons trop tard, ami...)؛ أي أن يصبحَ هو نفسه باختصارِ هذا الوصول ـ المتأخِّر برمَّته؛ وأن يتقمَّص قصيدة **الخبز والخمر**. ويتحلَّى النصّ الشِّعريّ بخصوصيّةِ التطابق بالكامل مع ما يقوله، لا أكثر ولا أقلّ، و"في الاتِّجاهات كلِّها". فأن يدخلَ المرء في القصيدة، يعني بالتالي ونتيجةً لذلك أصلاً أن يُشارِك في شكل الحياة الذي تقترحه. ومن هنا تنشأ الأوهام السُّلوكية التي تغذِّيها القصيدة وفق صيغةٍ تنبؤيّة. وندركُ العواقِب الهزليّة، وأحياناً الكارثيّة، التي يُمكن أن تُفضي إليها هذه الخديعة. وبهذا المعنى، يُمحِّص جان كلود بينسون في نصوصه المُستبصِرة بقدر ما هي مؤثِّرة في "الوهم السياسيّ الشِّعريّ" الذي وقعَ ضحيَّته على الأرجح جيل الستينيّات، وهو وَهمٌ "دفعَ بعددٍ من الطلّاب إلى التزام سياسيٍّ نجمَت حماسته النِّضاليّة عن استجماليّةِ[*] السياسة". ويُردِفُ قائِلاً: "ومهما بدا ذلك غريباً اليوم، فقد كان من الممكن أن يتناغَم هولدرلين مع هو تشي منه[**] (Ho Chi-minh)، ورامبو مع ماو[34] (Mao)"

وعليه، يركن الوهم القاضي باستشفافِ وجود اقتراحٍ ما بشأن الحياة في القصيدة إلى الغموض الذي يكتنِفُ الفعل **فكَّرَ** (penser).

(*) أي طلب اصطناع الجماليّة بأيّ ثمن.

(**) إنَّه الرئيس الأوّل لفييتنام الشماليّة (1945-1969) ورئيس الوزراء (1945- 1955) ومؤسِّس الدولة الفييتناميّة الشمالية. وهو ينتمي إلى أسرةٍ فقيرةٍ مُعدمةٍ. وشاركَ في حروبٍ عديدةٍ ضدّ الاستعمار الفرنسيّ لبلاده، ومن ثمّ التحقَ بالحزب الشيوعيّ الفييتناميّ.

(34) Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine* (Seyssel: Champ Vallon, 2002), pp. 26-27.

[اسمه الكامل ماو تسي تونغ (Mao Tse-tung) وهو زعيم الحزب الشيوعيّ الصينيّ منذ عام 1935 وحتّى وفاته. وكان سياسيّاً وقائِداً عسكريّاً صينيّاً (المترجم)].

فهو لا يعني هنا أن نوضّحَ زمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل في نظام الأفكار، إذ: إنَّ الزمان والمكان اللَّذَين تُنشِئهما القصيدة يختلِفان من حيثُ طبيعتهما عن ذَينِك اللَّذَين نعرِفهما خارِجها. ولو كانت الأمور تجري على نحوٍ مغايرٍ، لكان حريّاً بنا أن نضمَّ عندئذٍ صوتنا إلى صوت جاك روبو (Jacques Roubaud) قائِلين إنَّ "الشِّعر لا يُفكِّر"[35] ولكن من الممكن أن نفهم الفعل **فكّر** من منظور مفاهيم أخرى. كأن ندرِكَ فيه مثلاً المعنى الذي يدلُّ على العمليّة المعقَّدة التي يلتزِمُ من خلالها الفِكر بشكلٍ معيَّنٍ. أو أن ندرِكَ فيه الطريقة التي يتطابق بموجبها المُشاهِد مع لَوحةٍ فنيّةٍ، أو التي يَبتَني بموجبها المستمِع داخله الحقبة الخاصّة التي يرقى إليها عملٌ موسيقيٌّ معيَّن. وتندرِج هذه الأفعال كلّها أيضاً في عداد المعاني التي تشتمِل عليها كلمة **فِكر**. ونرى أنَّها تجتذِبه نحو نوعٍ من الاختزال وحتّى الخضوع بالنِّسبة إلى الاستعمالات التأليفيّة والإسقاطيّة التي تُمثِّلها صورة "المفكِّر المَجيدة. فهي تتضمَّن الشُّعور بالضُّعف إزاء بعض الحقائِق، تلك المتعلِّقة بالفنّ بوجهٍ خاصٍّ. ففي حضرة القصيدة، يُصبِح هذا الضُّعف، الذي حاشى أن يبدو وكأنَّه عجزٌ، بمثابة شرط التلقُّف. فأن يعرف المرء أنَّه عاجِزٌ عن التكهُّن مُسبقاً بالكلام الذي سيأتي وأن يدعه يُضلِّله وأن يتقبَّل واقع أنَّ الدلالات لا تنشأ في مباشريّة القراءة بل وِفق أشكالٍ أخرى من العمل، أي في إطار علاقةٍ مع الزمن البعيد الأمد ومع قوى اللّاوعي غير المضبوطة، وأن يفهمَ باختصارٍ، لكي نكرِّر الكلمة التي يستخدِمها كَنْت، أنَّ التعبير قد أصبحَ أساسيّاً ولحسنِ الحظّ **غير ملائِم**، هو ذا ما يشتمِل عليه مفهوم الفِكر في القصيدة.

---

(35) Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera: ménage* (Paris: Stock, 1995), pp. 94-95.

بحيثُ أنَّ تعبيراً من مثل "الشِّعر يُفكِّر لا ينطوي مطلقاً على معنى يفوق ذلك الذي ينطوي عليه نقيضه. فالمهمُّ أن نعرِفَ مَن (أو ما) يُفكِّر فيه؛ أو ما الذي يجعلنا الشِّعر نفكِّر به، وبواسطة أيّ وسائِل ووفقَ أيّ طرق وأساليب خاصَّة، وما هي الأصداء التي يُخلِّفها في مجال ما لا يُعقَل... إنَّ مجالاً واسِعاً من الأسئِلة يُشرِّع على مصراعَيه هنا. ولكن هل يُتيحُ الرابط الذي تُشدُّ أواصِره بين الشِّعر والفِكر في المسيرة التدرُّجيّة من كَنْت وصولاً إلى هايدغر ومروراً بهولدرلين، مجالاً لطرح هذه الأسئِلة؟ إذ يحلّ تأويل الفِكر المُفترَض أنَّه موجودٌ في القصيدة محلّ الفكرة القاضية بوجود فِكرٍ في القصيدة. وبالطَّبع، إنَّ هايدغر يشير هنا إلى وجود نتيجةٍ أو انتهاءٍ ما.

أن نفكِّر، أن نُشعرِن

(هايدغر، هولدرلين، باشلارد)

لأنَّ العالم يُقبِلُ علينا أحياناً على شكلِ قصيدةٍ، ولأنَّه يتوجَّب علينا أن نتلقَّفه بشكله هذا؛ ولأنَّ القصيدة تستوجِب وجود أحكام تلقُّفٍ خاصَّةٍ جدّاً - على غرار المشروع القاضي بمواصلة كتابتها وبإطالتها في الاتِّجاهات كلِّها بغية إظهار صداها في الفِكر واللُّغة على أوسع نطاقٍ ـ ، فلنجعل من قراءتنا شكلاً إضافيّاً من أشكال التأليف ومن تأليفنا نوعاً إضافيّاً من أنواع القراءة بغية إضفاء بعض الوضوح على الرموز التي تُحيط بنا وكذلك على تلك التي نتكوَّن نحن منها، وبغية تبيُّن العناصر الدالّة على طريقة القدامى الذين كان يتوجَّب عليهم، لكي يقرأوا، أن يُميِّزوا أوَّلاً الكلمات على سطرٍ تترابَط فيه تلك الكلمات من دون انقطاعٍ.

إنَّها نصائِحٌ ضارِبةٌ في القِدَم في الواقع، ونجد آثاراً لها لدى سينيك (Sénèque) على سبيل المثال. ففي إحدى الرسائِل التي وجَّهها إلى لوسيليوس(*) (Lucilius)، ينصح بمناوبة عمليَّتَي التأليف والقراءة.

(*) إنَّه شاعر لاتيني، وهو مؤسِّس فنّ الهِجاء الذي هو نقيض فنّ المديح.

وترتبط حركة الذّهاب والإياب هذه، كما يقول، على نحوٍ غير قابلٍ للفصل بعمليّة إعداد الأعمال الأدبيّة. فأن نكتبَ عقب (أو بحسب) القراءة يعني أن نتقولَب بكلماتنا الخاصّة مع المخطّط الذي يرسمه نصٌّ ما. كما يعني أن نوضح ما تمّ قوله بطريقةٍ ناقِصةٍ أو غير تامّةٍ؛ ولكن أيضاً أن **نتأمّل** فيه بوجهٍ خاصٍّ، أي بالمعنى اللاّتينيّ الذي يُذكّر به ميشال فوكو[1]، أن ندخلَ في حالةِ شخصٍ آخرٍ سلَفاً وأن ننقل مركز ثقلنا(*) من دون أن نتخلّى عن حيّزِ أسلوبنا اللُّغويّ الخاصّ. وتُطالِعنا أمثلةٌ عديدة عن مثل هذا التأمُّل تمتدُّ من العصور القديمة وصولاً إلى ديكارت. كما يذكّر سينيك بأنّ من شأن هذا التأمُّل أن يُرسي أسس المشروع الفلسفيّ بحدّ ذاته من خلال تناوب عمليَّتَي الفهم (أن نفهمَ النصّ) والتقادُم. فأن نقرأ بعين الفيلسوف يعني أن نستكشِفَ وسائِل نجاح المعنى كلّها لكي نستخرج منها المُدركات الحسيّة لفنٍّ عيشٍ. ففي خضمّ عمليّة التأليف، ننطلق على دروب الفِعل. إذ ثمّة سلوكٌ ما يبرزُ متلجلِجاً في عمليّة التأليف عقب القراءة؛ أي ثمّة **أمرٍ تطبيقيٌ** (pragma) يُبرعِمُ.

يقتبِس سينيك بغية توضيح كلامه بيتَ شعرٍ من مجموعة **القصائِد الزّراعية**(**) (*Géorgiques*)، ألا وهو: (Sed fugit interea,

---

(1) Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, cours du 3 mars 1982, Hautes Etudes (Paris: Gallimard: Seuil, 2001), p. 340.

(*) يُسمّى "مركز الثّقل" أو "مركز الثّقالة" (centre de gravité) وهو في مجال الفيزياء النُّقطة من الفضاء التي يؤثّر فيها حاصل جَمع القوى، أي الثّقل (أو الثّقالة) والجاذبية. إنّه نقطة تقاطع جميع المستويات التي تقسم الجسم الماديّ إلى قسمَين متوازيَين.

(**) إنّه عمل فني وضعه فرجيل، واستغرَقت كتابته سبع سنواتٍ، وهو يتألّف من 2500 بيت شعرٍ موزّعة على كتيّباتٍ أربعة. ويتمحور هذا العمل ظاهريّاً حول الزراعة، إلاّ أنّ المواضيع التي يُعالِجها هي أكثر تنوُّعاً وتشعُّباً، على غرار: الحرب والسِّلم والموت والقيامة. إلخ. وهو يمثّل بوصفه تمجيداً للحياة القروية التقليدية.

(fugit inreparabile tempus) والذي يُمكننا أن نُترجِمه كالآتي: "إلاّ أنَّ الوقت يمضي، هذا الوقت الذي لا يُعوَّض وهو، انطلاقاً من هذا المُقتطف الشِّعريّ البسيط، يتصوَّر قراءتَين محتملتَين، ألا وهما: قراءة **نحويّة**، وقوامها أن نربِط بيت الشِّعر هذا بنصوصٍ أخرى لفرجيل توجَد فيها بعض الكلمات المهمَّة الواردة في بيت الشِّعر هذا، وأن نستخلص من هذه المقابلة استنتاجاتٍ تتعلَّق بالمعنى الذي تنطوي عليه هذه الكلمات لدى الشّاعر. أمّا القراءة الثانية، والتي توصَف **بالفلسفيّة**، فهي تُحدِّد لنفسها غايةً مختلفةً تماماً، تتجلّى كالآتي: من خلال شرح المُقتطف الشِّعري الآنف الذكر ومن خلال صياغته بشكلٍ مغايرٍ، يُعطيه القارئ أهميّة المبدأ القاعِدة(*) (precept). وتتعلَّق المسألة، والحالة هذه، بأن نتأمَّل في مضيّ الوقت وبأن نتوصَّل، تفسيراً تلوَ الآخر، إلى أن نستخلِص منه التبِعات التي تفرِض نفسها بالنِّسبة إلينا، مثلما يستنتِجه سينيك قائلاً: "وهكذا، إنَّ الجزء الأفضل في حياتنا هو في البداية. وندعه يستنفِد الأجزاء الأخرى غير مُخلِّفاً لنا منها إلاّ الثّمالة؟ فلنحفرَ ذلك في نَفسِنا ولنسجُله كما لو كان وحياً إلهيّاً"

ما المقصود بالمبدأ القاعِدة؟ إنَّ المَثَل الذي وقع اختيار سينيك عليه هو نيِّرٌ لسببين، ألا وهما: **أوّلاً**، إنَّه يتناول مسألة مضيّ الوقت ويقترِح من هذا المنطلق أنَّ ميزة كلّ مبدإٍ قاعِدة تستمدُّ بالضَّبط من نفوذِه في النِّظام الزَّمنيّ. وفي الواقع، يدلُّ هذا التعبير على صياغةٍ تسمحُ بتوجيهنا وسط الأحداث الحاضِرة انطلاقاً من إرشاداتٍ مستمدَّةٍ من أحداثٍ ماضيةٍ. وبتعابير ديناميكيّة، تتعلَّق المسألة بالتقاطِ طاقة التدفُّق الزمنيّ من أجل تعديل طبيعته التي "لا تُعوَّض كما أنَّه

(*) ويعني ذلك في مجال الفلسفة الأمر الذي لا يُمكن أن يكون إلاّ كذلك.

تمّ اختيار هذا المَثَل عَمداً من خارِج نطاق الحقل الفلسفيّ. ويعني ذلك أنّه باستطاعة القراءة الفلسفيّة أن تنطبِقَ على غَرَضٍ مهما يكن. فأن نقرأ فلسفيّاً نصّاً، أو قصيدةً، يعني أن نستنتِجَ منه ما يتحدَّر من تجربةٍ ماضيةٍ وأن نأخذ زاداً من هذه المنفعة، وأن نحمِلها معنا في أسلوبنا اللُّغويّ بغية توضيح درب المستقبل. وبهذا المعنى، تمثّل عبارة "الزمن يمضي، هذا الزمن الذي لا يُعوَّض بمثابة التعبير عن حقيقةٍ تمّ بناؤها على مرّ عشرات القرون وحجر زاويةٍ لعلم أخلاقٍ شخصيٍّ في آنٍ. فقوام كلّ الجهد المبذول في إطار عمليّة القراءة ـ التأليف وكلّ النشاط الذي يقوم به المفسِّر يكمن في تشكيل هذه الحقيقة الألفيّة بغية إعطائِها شكلاً يتوافق مع زمانه الخاصّ ومع الحوادِث التي يعيشها. ولهذا النشاط اسمٌ هو التفسير بأسلوبٍ شخصيٍّ. فأن نُفسِّرَ **بأسلوبٍ شخصيٍّ يعني أن نُدلي بتعليقاتٍ في الهوامِش.**

يُشكِّل الهامش مكانَ حميميّةٍ مع النصّ؛ أي المكان الذي يترك فيه القارئ الأثر الماديّ المباشر لمروره ولقائِه. إذ يتفاعل القارئ مع الرموز المنظَّمة في الصَّفحة تارِكاً بصمته الأكثر اندفاعاً والأكثر تشويشاً والأكثر غريزيّةً أيضاً. فثمّة مروحةٌ واسعةٌ من التأثُّرات الأوّليّة - كالإعجاب والنَّقمة والحيرة والضَّحك والنحيب.. إلخ. تُعرَض في هذا الحيِّز المُقيَّد الذي تميل الكتابة الموجَزة السريعة(*) (écriture cursive) إلى ممارسة ضغوطاتٍ عليه من جميع الجِّهات، كما تسعى

(*) تتحدَّر الصِّفة "موجَزة سريعة" (cursive) من الفعل اللاتيني "currere" أي "يركض". وتفترِض السّرعة في الكتابة وجود أنماطٍ من التبسيط على غرار وَصل الحروف واعتماد المختصرات. إلخ. وبعكس الكتابات الرَّسمية أو المقدَّسة أو التاريخيّة، تُعتبَر الكتابة الموجَزة السَّريعة بمثابة الكتابة التي تُستخدَم على الصَّعيد اليوميّ وفي إطار التبادلات التِّجارية أو المراسلات الخاصّة.

إلى دَحرِ حدوده عبر اجتياحه. ونُطلِق على سبيل التورية اسم **حوار** على هذه الطريقة في تفسير فِكر الآخَر لأنفسنا. والحال أنَّ استحالة الحوار بالضَّبط، بالإضافة إلى صمت الصَّفحة، أي ماهيَّتها الحجريّة، يؤدِّيان إلى التفسير بأسلوبٍ شخصيٍّ ويُبرِّران وجوده. فأن نفهمَ نصّ ما يعني أن نعرِض هذه المادّة الصمّاء وأن نُدخِلَ فيها مسافاتٍ خِلاليّةً؛ وأن نخترقَ باستمرارٍ حاجز منطقه لكي نختبِره بشكلٍ أفضل. وأن نفهمَ، في ظلِّ ظروفٍ مماثلةٍ، يعني أن نتعامَل مع تجربةِ اندماجٍ ماديّة؛ وأن نتفاوض مع ما لم تكن تسمح به الظروف بادئ الأمر. ولا يُعزى ذلك إلى أنَّ بعض النوايا المُبهمَة تلازِم بالضَّرورة النصّ الأوَّل، بل مردّه إلى أنَّ كلّ ما يتعلَّق بالظروف التي أدَّت إلى إيجاده بالصورة التي يكون عليها، يكون خافِياً علينا. ومردّ ذلك أيضاً إلى أنّنا نجهَل جهلاً مُطبقاً الزَّمن الذي كُتِبَ فيه، مع أنَّه يكون **مطبوعاً**. وعليه، أن نفسِّر بأسلوبٍ شخصيٍّ يعني ببساطةٍ أن نحوِّل الرموز الخاصّة بزمنٍ مجهولٍ إلى رموزٍ خاصَّةٍ بزمننا. هذا كلّ ما في الأمر. ولا نبالي كثيراً بما نربحه أو بما نخسره. فما يُحتسب إنَّما هو عمليّة التحويل، أي فعل التخصيص. وإنَّ الجهد المبذول في سبيل تبنّي فِكرٍ معيَّنٍ والأمل المُرافِق القاضي بالتعرُّف على جزءٍ من أنفسنا في ما تزوِّدنا به صفحةٌ مكتوبةٌ، من شأنهما أن يُحرِّكا مشروع التفسير بأسلوبٍ شخصيٍّ برمَّته. وإنَّ ما يتمّ نقله بواسطة كلمة **أنفسنا** (soi) هذه يفوق بأشواطٍ بعيدةٍ **الأنا** (moi) وحدها، ونقصد بذلك: "حقبةً معيَّنةً"، أي جماعةً بالقوَّة تهدِف الترجمة موضوع البحث هنا إلى منحِها شكلَ وجودٍ. وبهذا المعنى، ما من عملٍ أدبيٍّ لا يكون بطريقةٍ أو بأخرى بمثابة التفسير بأسلوبٍ شخصيٍّ لعملٍ أدبيٍّ آخر أو لبضعة أعمالٍ أدبيّةٍ أخرى.

ولعلَّ السؤال الضِّمنيّ لكلِّ تأويلٍ لا يكون إلاّ الآتي: عن أي

نوعِ زمنٍ متعذرٍ سبره تنبثق هذه القصيدة التي أقرأها؟ وإلى أيّ إدراكٍ حسيٍّ للمدّة الزمنيّة، وإلى أيّ شعورٍ تجاه الأيّام والفصول وتوالي السنوات تنتمي هذه القصيدة من دون أن تُفصِحَ مطلقاً عن ذلك؟ وعن أيّ مشهدٍ زمنيٍّ هي شاهدةٌ؟ ذات يوم، عثرَ إسماعيل كاداريه (Ismail Kadaré) في مذكرّاته الخاصّة على بيت الشِّعر التالي الذي كتبه هو شخصيّاً منذ بضع سنواتٍ خلَت، ومفاده: **تَعِبَت الشاشات من أفلام أيّام السَّبت** (Des films du samedi les écrans sont lassés). ويسأل كاداريه نفسه. "أيّ يوم شَهِدَ ولادة هذا الكلام العذب؟ لربَّما كُتِبَ ذات مساءٍ على شاطئ البحر"[2] فهو لا يتذكَّر بادئ ذي بدءٍ أيّ شيءٍ عن ذلك الوقت. أيّ شيءٍ يخوّله إعادة إعطاء معنى لهذا المقتطف الشِّعريّ المُلغِز. "ونتمنّى لو نستطيع أن نُعيدَ إحياء تلك اللّحظة، ولكنّها لا تستجيبُ لندائِنا" وأخيراً، يعثرُ المؤلِّف على بعض الذكريات، ومنها قصيدةٌ يعود تاريخ تأليفها إلى ما بعد تاريخ بيت الشِّعر هذا الشَّهير بمدَّةٍ وجيزةٍ، وتحمِلُ في طيّاتها بيِّنةً عليه. فقد أظهرت القصيدة لُغز بيت الشِّعر الوحيد هذا. ولكنَّها تُنشِئ بدورها لغزها الخاصّ. فمن تأويلٍ إلى تأويلٍ، يعود الزَّمن لينغلِقُ مجدَّداً، إذ مثلما يؤكِّد كاداريه: "كم تبعُد عمليّة التفكيك هذه عن الحقيقة! ثمَّ إنَّ شبحَ الحقيقة هذا يظهر بهذا الشَّكل اليوم في الـ 25 شباط/ فبراير من العام 1990. وفي يوم السابع والعشرين من هذا الشَّهر، سوف تتبدَّل الأشياء. وكذلك سيكون عليه الأمر في الثامن من آذار/ مارس؛ وأكثر بعد في الثالث والعشرين من نيسان/ أبريل من العام 1996؛ أو خلال شتاء عام 2000؛ أو على فراش الموت"

(2) Ismail Kadaré, *Invitation à l'atelier de l'écrivain*, trad. par J. Vrioni (Paris: Fayard, 1991), p. 129.

فمن الضروريّ ومن المُحال في آنٍ أن نحوّلَ زَمن القصيدة إلى زمنٍ آخر. إنَّه أمرٌ ضروريٌّ لأنَّ عمليّة التحويل تكون مطلوبةً من خلال ما أسميناه أعلاه **مادَّتها الصمّاء**. ولكنَّه أمرٌ محالٌ أيضاً (سواء كان المرء هو المؤلِّف نفسه أو شخصٌ آخر) في نطاق أنَّ القصيدة تشير بالضَّبط إلى هذا الانطواء للزَّمن في شكلٍ معيَّنٍ. ولا ينسحِبُ ذلك على الخطابات التأمُّليّة المفتوحة دائِما على مختلف الإطالات الممكنة وعلى الأخذ والردّ وعلى الشروحات، أي إجمالاً على تداخُل تساؤلها وتداولها الخاصَّين. ويضطلع التفسير بأسلوبٍ شخصيٍّ **والملاحظات المدوَّنة في الهامش** (marginalia) بمهمّة إعادة الفَهم - وتكون "**مهمّة الاستعادة**" (fonction re-) وثيقة الصِّلة بتقدُّم الفِكر، بحسب فاليري. ولكن في المقابل، لا يُمكن لأيّ تفسيرٍ بأسلوبٍ شخصيٍّ أن يُظهِر الجوهر الشِّعريّ الخاصّ بقصيدةٍ ما، لأنَّ فكرة الزَّمن التي تُجسِّدها تكمن بالكامل ضمن حدودها الخاصّة. وبالتالي، أن يُفسِّر المرء بأسلوبه الشَّخصيّ قصيدةً ما على الصعيد الفلسفيّ يعني أن يقوم بمحاولة تحويلِ شكلٍ - زمنيٍّ مُغلقٍ إلى مدّةٍ زمنيّةٍ منفتِحةٍ على إعادة فهمه الخاصّة.

وهي ممارسةٌ يكون حريّاً بنا أن نعتبِر أنَّه لا طائِل تحتها في حال لم تُهيِّئنا أحياناً تمثيلاتنا الذِّهنيّة بشأن الزَّمن لتطبيقها أو لم تُلزِمنا تقريباً بتطبيقها. فكما لو أنَّ الأحداث تأتي فجأةً لتنضوي تحت راية نظام القصيدة ولتمتثِل لصيغتها ولتعمَد إنْ جاز التعبير إلى تفسيرها من تلقاء ذاتها ولتوضحها بالتالي بحقيقةٍ (أيَّ كلمةٍ أخرى ينبغي أن نستخدِمَ؟) تُصبح القصيدة قاعِدتها. إنَّها حقيقةٌ تُلهِم القصيدة بقدر ما تُلهِم في المقابل هذه الأخيرة الحاضِر. ويُمهِّد لمِثل هذه التجربة بعبارة "نعم، هذا هو المقصود" (oui, c'est bien cela) التي يُدلي بها القارئ المتأثِّر بالبداهة. "فهذا هو بالضَّبط ما لم أُدرِكه قطّ

والذي انكشفَ لي أخيراً" (C'est bien là ce que je n'avais jamais saisi et qui m'est enfin révélé).

عام 1897، تعرَّضَ الصّحافيّ والكاتب ستيفان كراين (Stephen Crane) لحادِثةِ غَرَقٍ على متنِ سفينةٍ كانت تنقله إلى كوبا (Cuba). وكان من بين الناجين الثلاثة الذين، وبعد مُضيّ ثلاثين ساعةٍ قضوها في زورقِ نجاةٍ، وصلوا إلى الشاطئ الكوبيّ، وقد كتبَ عن هذه الحادِثة روايةً مؤثّرةً تحت عنوان **المركب الشّراعيّ** (*The Open Boat*) صدَرَت في السّنة التي تلت وقوع الحادِث[3] والحال أنّه، بينما كان يرى موته الوشيك استعادَ ذكرى قصيدةٍ كان "قد نسِيَ حتّى أنّه نسِيها" وتتمحور هذه القصيدة حول جنديٍّ من فيلق المُرتزقة "كان يرقُد مُحتضِراً في الجزائِر العاصِمة"، ولم يكن ثمّة شخص يُمكِنه أن يُقدِّم له يد العون. ولم يبقَ إلاّ رفيقٌ واحِدٌ فقط بجانب الجنديّ المُرتزِق، وقد أمسكَ هذا الأخير بيده وباحَ له قائِلاً: "لن أرى بعد اليوم وطني، وطني الأمّ" وفجأةً، تتّضِح حقيقة القصيدة التي طواها النسيان. وهي حقيقةٌ لا يُمكن أن يتضمّنها شيءٌ آخر غير أبيات الشّعر تلك المتواضِعة؛ والتي تبدو مع ذلك وكأنّها تتوجّه إلى الغريق شخصيّاً. ويبتدِئ حينئِذٍ عمل استذكارٍ وتفسيرٍ بأسلوبٍ شخصيٍّ مزدوجٍ. وتفيضُ هوامِش النصّ المحفوظ في ذاكرة ذلك الذي يخال نفسه سيموت في البحر من تلقاءِ ذاتها بهذا الوَحي. فهو يرى بوضوح الجنديّ المستلقي على الرّمال ضاغِطاً بيده اليسرى الشّاحِبةِ اللّونَ على صدره محاوِلاً حَبس الحياة فيه. فهو يرى، في هذا المشهَد الجزائريّ البعيد، صورةَ مدينةٍ ذات مبانٍ منخفِضةٍ ومربّعةٍ تبرز عند

(3) Stephen Crane, *Le bateau ouvert*, trad. par P. Leyris (Paris: Sillage, 2005).

حدود سماءٍ تُضيئُها آخر خيوط شمس المَغيب بنورٍ خافتٍ. ويختبرُ حينئِذٍ شعور فهم هذا الجنديّ الشاعريّ "فهماً عميقاً ولا شخصيّاً تماماً"، كما أنَّه يَفهَم أبعد من حدود ذلك الوضع العامّ الذي يُمثِّله. فأن نفهمَ في ظلّ ظروفٍ من هذا القبيل، لا يدلّ إلاّ على واقع أن نفهَم أنفسنا ونحن نبحِرُ صوبَ قدَرٍ لا يتعكَّسُ ومشتركٍ؛ أي بكلام آخر، أن **ندركَ أنفسنا في** وحْدة الأقدار وأن نفسر بأسلوبٍ **شخصيٍّ** هذا الفَهم.

يظهر مارتن هايدغر بدوره عام 1946 كغريقٍ نوعاً ما. فقد سُحِبَ من تحته كرسيّ الفلسفة في جامعة فريبورغ (Fribourg)؛ وبدأ يشعر بالضِّيق الماديّ. وقد أشاحَ بعضٌ من زملائِه القدامى (على غرار كارل ياسبرز (Karl Jaspers) من جملةِ آخرين) بوجههم عنه[4] وفي هذه "السَّنة صفر"[5] (année zéro) التي كانت تشهدها ألمانيا المنزوفة، تذكَّر قصيدةً لهولدرلين. ولا يعني ذلك أنَّه نسي يوماً هولدرلين، بل إنَّه علَّقَ على العكس وبكثرةٍ على مؤلَّفاته منذ العام 1934 في سياق دروسٍ ومحاضراتٍ مختلفةٍ أعطاها[6] ولكنَّه، وَسط

---

(4) انظر: Hugo Ott, *Martin Heidegger. Éléments pour une biographie*, trad. par J.-M. Beloeil (Paris: Payot, 1990), pp. 23-25.

(5) السَّنة صفر: إنَّه بالطَّبع تلميحٌ إلى فيلم روسيليني (Rossellini) (عام 1947) والذي سأعود إليه في فقراتٍ لاحقةٍ. وخلال هذه السَّنة أيضاً (1946)، نشر الشابّ اليافع إدغار موران (Edgar Morin)، وهو ملازِمٌ أوّل ورئيس مكتب "البروباغندا" ("Propaganda") في الحكومة العسكريّة الفرنسيّة في ألمانيا، كتابه الذي يحمل عنوان *L'an zéro de l'Allemagne* والذي أذاعَ شهرته. وفي شهر أيلول/ سبتمبر من العام 1945، حمّلَ شخصيّاً إلى هايدغر رسالةً من ماكس- بول فوشيه (Max-Pol Fouchet) يدعوه فيها إلى المشاركة في مجلّة *Revue Fontaine*.

(6) وسنُعدِّد بعضاً منها على سبيل التذكُّر: أثناء الفصل الدِّراسيّ الشتويّ بين عامَي 1934-1935 حيثُ كان يُعالِج في سياق درسٍ كان يعطيه حول ديوان هولدرلين بعنوان *Hymnes*، ولا سيَّما قصيدتَي *La Germanie* و*Le Rhin*؛ وفي نيسان/ أبريل من العام =

هذه النكبة، يستعيد ذكرى المِرثاة المؤثِّرة التي تحمِل عنوان "الخبز والخمر ، وبوجهٍ خاصٍّ بيتَ شعرٍ منها استخدمه كعنوانٍ لنصٍّ نشِرَ في فترةٍ لاحِقةٍ في كتاب **دروبٌ لا تُفضي إلى أيّ مكانٍ** (*Chemins qui ne mènent nulle part*)، ألا وهو: "لِمَ الشُّعراء في زمن محنةٍ؟" (Pourquoi des poètes en temps de détresse?). هذا هو بيت الشِّعر الذي يختاره هايدغر لتفسيره بأسلوبه الشَّخصيّ أمام أعضاء نادٍ أدبيٍّ خاصٍّ بمناسبة الذكرى العشرين لوفاة ريلكه في شهر كانون الأوّل/ ديسمبر من العام 1946، ومفاده لِمَ الشُّعراء في زمن مِحنة؟ (Wozu Dichter in dürftiger Zeit?). ويتحدَّث بيت الشِّعر هذا عن المِحنة. ولا يختلف ذلك كثيراً عن انتحاب الجنديّ المُرتزِق الذي تحدَّث عنه كراين وعن القلق الذي يفضحه[7] بيد أنَّ ثمّة اختلافٌ يفصل جذريّاً بين هذَين القولَين، ويُمكننا تلخيصه كالآتي: فبينما يُنشِد القول الثاني المعاناة التي يكابِدها رجلٌ وحيدٌ، ينطوي القول الأوّل على قَدَرٍ جماعيٍّ، ونعني به مصير "الشّعراء" في الأزمنة المشؤومة، ولا سيّما

= 1936، أثناء محاضرةٍ حول هولدرلين والشِّعر (Hölderlin et la poésie) أُعطِيت في روما؛ وفي مناسبة خطاب بعنوان Comme un jour de fête تمّ الإدلاء به عام 1939 وعام 1940؛ بمناسبة درسٍ جديدٍ أعطاه في الفصل الدراسيّ الشتويّ بين عامَي 1941–1942؛ ومن ثمّ ومن جديدٍ خلال الفصل الدراسيّ الصيفيّ لعام 1942؛ وفي سياق خطاباتٍ ومحاضراتٍ مختلفةٍ أعطاها عام 1943؛ وأخيراً، بمناسبة الدرس الأخير الذي كان يُعطيه والذي تمّ توقيفه منذ الخطّة الأولى بأمرٍ من الحزب الوطنيّ الاشتراكيّ (parti national-socialiste). ويُمكن الاطّلاع على التفاصيل كلّها المتعلّقة بهذه الرواية في المرجع التالي: Jean-François Mattei, *Heidegger et Hölderlin. Le quadriparti* (Paris: PUF, 2001), pp. 22-24.

(7) لا بدّ من التذكير بسياقِ المقطع الشِّعريّ التالي: "غالباً ما كانت الشّمس تبدو لي خابِقةً أقلّ ممّا كانت عليه تلك العشيّة/ من دون رفيق، كم يكون الانتظار قلِقاً. آه! ما الذي يجب أن نقوله بعد؟ ما الذي يتوجَّب فِعله؟ / لم أعد أعرِف – ولَم يكابِد الشعراء في زمن الظلمات البائِس هذا؟"، نقلاً عن: Friedrich Hölderlin: "Le Pain et le vin," dans: *Œuvres*, trad. par G. Roud et R. Rovini (Paris: Gallimard,1967), p. 813.

في ذلك الزمن - ونقصد به على نطاقٍ أوسع وأضيقٍ في آنٍ زمنَ هولدرلين **وكذلك** زمن هايدغر. ويندرج زمنُ هولدرلين في هذه الخانة ضمن النطاق الذي يكون فيه قابلاً لأن يحدث مجدَّداً في حقباتٍ أخرى وبأشكالٍ مختلفةٍ ومن بينها شكل عام "1946" وبالتالي، يقرأ هايدغر في العبارة التي أدلى بها هولدرلين السؤالَ المتعلِّق بالدور (wozu، أي لأيّ غايةٍ) الذي يضطلع به الشعراء ضمن جماعة ذلك العصر. أمّا بالنِّسبة إلى مسألة معرفة ما إذا كان هذا السؤال يعرِضُ فِكر هولدرلين، فهذه مسألةٌ تمَّت مناقشتها كثيراً وسأدعها جانِباً في الوقت الراهِن. فما يهمُّني إنَّما هو التركيز الجماعيّ الذي يوليه هايدغر بالتدليس لكلمة **زمَن** (Zeit) وبالتالي لكلمة **شعراء** (Dichter) أيضاً.

وبمقتضى عمليّة التركيز هذه، يبدو من البديهيّ أنَّ طبيعة الشِّعر تستتبع ضمنيّاً علاقة الشِّعر بعصره؛ وأنَّ التحدُّث عن عملٍ شعريٍّ ما يعني أن نثير **بفعل الواقع** وَضعه التاريخيّ. مع أنَّ هايدغر يوجِّه صَدر بيت الشِّعر هذا المُقتبَس عن المِرثاة المُشار إليها أعلاه في اتِّجاهٍ إشكاليٍّ يحجبُ عدداً كبيراً من وجهات النظر الأخرى. وهكذا، إنَّه يؤكِّد المُضمر الذي بموجبه يتوجَّب علينا التعرُّف على وظيفةٍ ما يضطلِع بها الشُّعراء في العصر الذي يعيشون فيه؛ أي المُضمر الذي بموجبه تدمج عبارة الواجِب التعرُّف عليه (l'à-connaître) في ما يتعلَّق بالشِّعر هذا الرابط الوظيفيّ. ولكنَّه يستثني نتيجةً لذلك فرضيّاتٍ أخرى كتلك القائِلة بأنَّه بدلاً من تحديد القصيدة من خلال الحقبة من الممكن إدراجها على العكس في عداد العناصر المحدِّدة للحقبة؛ أو أيضاً الفرضية القائِلة بعدم وجود أيّ علاقةٍ سببيّةٍ بين المحيط الشِّعريّ وتقدُّم التاريخ؛ والقائِلة بالأحرى بوجود علاقةٍ صدفويّةٍ ومضطربةٍ ومتعذِّرِ تحديدها ومستقلَّةٍ... ويكون لهذا التوجُّه طبعاً نتائِجه وتبِعاته. فهو يُفسِّر أوّلاً وبشكلٍ عامٍّ جدّاً لهجةً معيَّنةً تعتمِدها الانتقادات

الفلسفيّة الموجَّهة ضدّ هذه النصوص، وهي لهجةٌ لا يبدو أنَّ أحداً يستطيع حقّاً أن يتملَّص منها وتدلُّ، من حيثُ شدَّتها واضطرابها الذي يبلغ حدّاً مُرعِباً أحياناً، على الوعي التامّ لوجود مسؤوليّةٍ سياسيّةٍ متفشيّةٍ إنَّما راسخةِ البنية يشعرُ المفسِّرون بأنَّه لِزاماً عليهم أن يُضحّوا في سبيلها. ونفهم طريقة عمل هذه القاعِدة المُلزِمة والتي يُمكن تلخيصها كالآتي. من خلال إعلان تحمُّل الشاعر مسؤوليّةَ تُجاه عصره، يلوِّح المفسِّر على النحو الأكثر تلميحاً بتهديدِ عدم الكفاءة بوجه قرّائه أجمعين. وهو تهديدٌ مزدوجٌ يُمكن صياغته كالتالي: إنّ الشاعِر الذي لم يختبِر مِحنة ذلك الزمن، يُحكَم عليه بعدم الجدوى الشِّعريّة؛ في حين أنَّ الفيلسوف الذي لم يتمكَّن من التعرُّف على الصورة الشِّعريّة المُطابِقة لزمن المِحنة ذاك، يكون قد أخفقَ في تأدية واجِبه الفلسفيّ. وفي ما يتعلَّق بالشُّعراء، لا تُسمِّي المقالة التي تحمل عنوان **دروبٌ لا تُفضي إلى أيّ مكانٍ** إلاّ شاعرَين فقط، ألا وهما: هولدرلين بالدرجة الأولى وريلكه بالدَّرجة الثانية. وفي ما يختصُّ بالتعرُّف الفلسفيّ، فيأخذه المؤلِّف (أي مارتن هايدغر) على عاتقه بالكامل. وهكذا، يقتصِر دورنا، نحن القرّاء الذين أتينا متأخِّرين والعاجِزين على أيّ حالٍ، على المشاركة في العرض المسرحيّ الفخيم لهذه التسميات التي تتَّسِم أصلاً بالطابع الدراميّ، بالنَّظر إلى الانطباع العامّ **بالمِحنة** (dürftiger) الذي تُعطيه.

ولكن عن أيّ مشهدٍ نتحدَّث؟ إنَّه ذلك الخاصّ **بالنَّهج** بكلّ ما للكلمة من معنى، أي الخاصّ بمذهبٍ يُمثِّل الدرب النموذجيّ للمبادئ التي ترعاه، وفي الحركة نفسها، لعمليّة استنفاد الحقيقة التي تعتزِم هذه المبادئ تنظيمها. ونظريّاً، نملك أسباباً وجيهةً لافتراضِ أنَّه في أزمنةِ مِحَنٍ أخرى تعمَدُ حالات نفاذٍ بصيرةٍ فلسفيّةٍ أخرى إلى تعيين تجارب شعريّةٍ أساسيّةٍ مغايرة. ولكن، يتَّضِح من شمولِ عمليّة التعرُّف التي استعرضناها هنا في بضع صفحاتٍ ومن دقَّتِها، أنَّ هذه

النظرية لا تعدو كونها مجرّد افتراضيّة، وأنّها لا ترسي أسس أيّ مستقبلٍ؛ **فزمَن المِحنة** (dürftiger Zeit) هو جدّ ملتبِسٍ طوعاً ومُعمَّم بوضوحٍ لدرجةِ أنّه لا يدع أيّ مكانٍ للـ "أمَل بأوقاتِ مِحَنٍ مستقبليّةٍ أخرى[8] فقوام حقيقة النّهج يكمن في واقع أنّ لا شيء يقع خارج دربه (أي **سبيله** (hodos))، وفي أنّه قد سبقَ له، إثر إدراكه تمام الإدراك هذا المُطلق، أن أرشَد إليه بالكامل. ما أروع هذا الشعور بالكلّ وكم يقطع الأنفاس! وانطلاقاً من هنا، يُمكن للمناقشات أن تتمحور حول القراءة التي يقترحها هايدغر بشأن كتابات هولدرلين ومدى أمانتها الكبيرة بدرجاتٍ متفاوتةٍ لتلك النصوص، بالإضافة إلى التحريفات التي تفضحها. وأيّ قراءةٍ تخلو منها؟ ولكن ليس هنا بيت القصيد. فالمسألة تكمن في مكانٍ أعلى من ذلك، أي في تأسيس نظامٍ منهجيٍّ يُطبَّقُ على حقيقةٍ يتعذّر إدراكها والمُشار إليها هنا على نحوٍ مجازيٍّ مرسَل باسم هولدرلين الذي نستعيض به عن مصطلحَي **شعراء** (poètes) و**شعر** (poésie)... وفي إدخال هذه الحقيقة في إطار النّهج نفسه، ممّا يجعله في آنٍ عملانيّاً تماماً وغير مُنتِجٍ من حيثُ تعريفه خارجَ نطاق الحالة التي يُعالِجها. ويُثير هذا النّهجُ الرّهبة من خلال مَرام الكليّة الذي يُشكّل ترجمته التجريبيّة.

لا تتعلّق المسألة بذِكر قصيدتَين فقط (ولكن أوَلا تشكّلان

(8) في الملاحظات التي دوّنها هايدغر من أجل الدّرس الذي كان سيُعطيه في شتاء العام الأكاديميّ 1944-1945 بعنوان "مدخل إلى الفلسفة. أن نفكّر وأن نُشعِر" ("Introduction à la philosophie. Penser et poétiser") كان يُشدّد على أبعاد "العصر المعنيّ من خلال الإحالات إلى هولدرلين ونيتشه، قائلاً: "بهذَين الاسمَين، نسمّي شاعراً ومُفكّراً يُعنيان مباشرةً، على نحوٍ لا يزال غامِضاً بالنّسبة إلينا، بعصرنا لأنّهما يذهبان، كما نفترِضه على الأقلّ، أبعد من حدودنا - كلٌّ واحدٍ على طريقته" (نقلاً عن: Martin Heidegger, *Achèvement de la métaphysique et poésie*, trad. par A. Froidecourt (Paris: Gallimard, 2005), p. 109).

صورةً واحدةً أوحدةً ذات وجهَين، ونعني بها صورة شاعر ـ اللُّغة ـ الألمانيّة والتي توكَل إليها مهمّة تذكيرنا "بأنّنا نُسمّي جماعة الشُّعراء والمفكّرين - ولا نُسمّي هكذا وحسب، بل هذا ما نحن عليه"[9]؟)، إذ إنّ هاتَين القصيدتَين تستنفِدان من حيثُ نموذجيّتهما المهمّة الآيِلة إلى الشِّعر بمجملها. هذا ويتمّ تنظيم هذه المهمّة وفق نماذِج تنزِعُ إلى ضمانِ سموٍّ وهيبةٍ وسيادةٍ ذات جوهرٍ لاهوتيٍّ لها. "فالشُّعراء، كما يؤكّد هايدغر، هم من بين البشر الفانين هؤلاء الذين يشعرون، وهم ينشدون بشدّةٍ لإله الخمر، بأثَر الآلهة المتوارية، ويتتبّعون هذا الأثر ويرسِمون هكذا إلى البشر الفانين، إخوانهم، معالِم درب الارتداد"[10] ويكون هذا الأثر أثرَ المُقدَّس. وعليه، يكمن قوام المهمّة الشِّعرية في أن نبقى متيقِّظين لهذا المقدَّس، وأن نقتفي أثره أنّى مكانٍ يتواجَد فيه وأن نُرشِدَ البشر إلى دربه. ويكون الشُّعراء مدعوين لتأدية مثل هذه الوظيفة بسبب قابليّتهم الفريدة من نوعها لِ "بلوغ الهاوية" فلكي يتحوَّل الزمن، ولكي يستحيل اللَّيل نهاراً، لا بدّ لهم من أن يجعلوا، في حركةٍ تُشبِه حركة الغريق، قعرَ الهاوية موطِئ قدمهم وأن يعودوا إلينا منه. ولا بدّ لهم من أن يقوموا بهذا الاختبار المُنقِذ الذي يكون قابلاً وحده بأن يكشِفَ درب الارتداد الجماعيّ. "فالإنسان الفاني الذي تُسنَد إليه مهمّة بلوغ الهاوية أسرع من سواه وبطريقةٍ مغايرةٍ عن سائِر البشر، يختبرُ الإشارات التي ترسِمُ الهاوية معالمها"[11]

لَما كان النَّهج ومنطقه على هذا الجانب من الأهميّة ربَّما لولا

---

(9) المصدر نفسه، ص 108.

(10) Martin Heidegger: "Pourquoi des poètes?" dans: *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. par W. Brokmeier (Paris: Gallimard, 1962), p. 326.

(11) المصدر نفسه.

ارتكازهما على روايةٍ شهيرةٍ (شهيرةٍ بالمراجع التي تستذكرها وبالأماكن التي ترسمها وبالأفعال التي تضعها موضع التنفيذ) ينهلها هايدغر من مصادرَ متنوِّعةٍ. ولا بدّ لنا من الاستفصال في الموادّ الروائيّة كلِّها التي يجمعها ويُعيد تشكيلها بغية إنشاء صورة الشاعر، وفي العمليّات النحويّة والاستعارية كلّها التي يُكبُّ عليها. فإنَّ العمل الذي يقوم به هو عبارةٌ عن إعادةِ تقييم للأنماط المُكتسبَة وعمليّة جَمعٍ انطلاقاً من العناصر التخيُّليّة الآي يزوِّدنا بها هولدرلين (أي إجمالاً موضوع الآلهة المتوارية)، والتي يزوِّدنا بها عبره كلّ من سوفوكل (أي جوهر البطل الدرامي هنا) والصورة المسيحيويّة (أي اختبار الوحدة والهاوية) ونيتشه (أي موقع ديونيسوس(*) المركزيّ)... وتُساهِم هذه النماذِج الوافِرة العدد في إعطاءِ اتّساعٍ للصورة المُشكَّلة على هذا المنوال. ولكنَّ عمليّة إعادة التشكيل هذه تُظهِر أمراً مغايراً أيضاً، ألا وهو: النفوذ المُصطنع الذي يكمن مفتاحُ سرِّه في رومنسيّةٍ ما (وهي رومنسيّة هولدرلين بطبيعة الحال، ولكن أيضاً وعلى نطاقٍ أوسع، الرومنسيّة المتحدِّرة من فريق العمل إيينا، أي من شيللر والأخوين شليغل ونوفاليس؛ وهي رومنسيّةٌ تُقدِّمُ من الجانب الفرنسيّ أوجه شبهٍ حول هذه المسألة مع رومنسيّة نيرفال (Nerval)، والتي كانت الأوبرا (الوغنيريّة، ولكن ليس بشكلٍ حصريٍّ) مكان اختباره الدّائِم خلال القرن التاسع عشر. وإنَّ هايدغر هو ابن هذا المذهب الجماليّ في الفِكر[12]

وهكذا، ينجحُ مفكِّرٌ، من خلال إجراءِ تعديلٍ على

(*) يُعرَف أيضاً باسم باكوس أو باخوس، وهو في الميثولوجيا الإغريقيّة إله الخمر عند الإغريق القدماء ومُلهِم طقوس الابتهاج والنَّشوة.

(12) وحول علاقة هايدغر المُعقَّدة بالرومنسيّة، انظر Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique* (Paris: Christian Bourgois, 1998), pp. 88-91.

التصوُّرات، بأن يروي لنا حكايةً عظيمةً. وهو ليس أوَّل شخصٍ يقوم بمثل هذا الصنيع. وجُلَّ ما يُثبِته ذلك هو أنَّ هذه النصوص (أي نصوص هايدغر، ولكن نصوص أشخاصٍ آخرين على حدٍّ سواء) لا تستبعِد المقاربة الجماليّة؛ وأنَّه بإمكاننا أن نُطبِّق عليها القراءة الشِّعرية (بمعنى مذهب الرواية الشِّعريّ)؛ وأنَّنا نملك علاوةً على ذلك أسباباً وجيهة تدفعنا للتعرُّف في هذا الصدد على مظهرٍ روائيٍّ للفلسفة، وهو مظهرٌ صادفناه لدى فلاسفة آخرون، في اللَّحظة نفسها التي كانوا يهمّون فيها بالتفكُّر في الفعل الشِّعريّ. ومن زاوية هذا المظهر، يُلامِس المفكِّر مظهر الشاعر. فهو يجدُّ في أثر هذا الآخر المتواري، ونعني به: هولدرلين الشّاعر الذي يزوِّده بالعناصر الأساسيّة لروايته. وهذا هو بلا أدنى شكٍّ ما كان يقصِده فيليب لاكو ـ لابارت حين أكَّدَ في معرض الردّ على آلان باديو، في صدد الحديث عن لقاء هايدغر بالشِّعر، أنَّ "عملية اللأْم" لم تتمّ مع "القصيدة (Poème) بل مع فنّ الأسطورة[13] (Mythème). وبكلام آخر، إنَّ ما يوليه الفيلسوف اهتماماً وما يدلُّ عليه من خلال كلمتَيْ **شاعر** (poète) و**شعر** (poésie)، إنَّما هو في الواقع مَلَكَة إنتاج نمطِ روايةٍ يسهُل التعرُّف عليه بوضوحٍ، وتتمحور فيه الدراما بين القوى السَّماويّة وبطلٍ ما وجوقة البشر. وكيف السَّبيل حينئذٍ إلى فهم جملةٍ من مثل: " إنَّ الآلهة والإله قد تواروا" (... les dieux et le dieu se sont enfuis) خارج السياق التراجيديّ - علماً بأنَّ هذه الجملة تنتمي في الوقت نفسه إلى نصِّ هولدرلين وإلى نصِّ هايدغر؟ وكيف يُصار إلى فهمها فقط وفق درجة استعاريَّتها بالضّبط كما تظهَر في اللَّحظة الزمنيّة التي نسمعها فيها؟ وكيف

(13) Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La politique du poème* (Paris: Galilée, 2002) p. 54.

تكون مثل هذه الجُملة قادرةً أن توضح عالمنا الخاصّ؟ أو كيف تستطيع أن تعطي معنًى لكلمة قصيدة وإلى شحنة المعنى الغامِضة التي تُضفيها على **دروبنا الخاصّة**؟ فهل يجدر بنا أن نعتبر أنَّ هذه الجملة، بعد أن عبرَت العديد من العصور وآلاف السِّنين، قد عادت إلينا صرفاً على الصَّعيد اللاَّزمنيّ وكأنَّها حقيقةٌ لا يُمكن إنقاصها؟ أو يجدر بنا على العكس أن نعتبرَ أنَّها تُترجِم الجهد المبذول بشكلٍ ميؤسٍ منه للتفكُّر في زمنٍ لم يعد يُشكِّل فيه تواري الآلهة (وسيّانَ إنْ كان إلهاً واحداً أو عدَّة آلهةٍ) قضيّةً حتّى بنظر الشُّعراء، وأنَّها تقيس بالتالي المسافة المتعذِّر ترميمها التي تفصلنا عن هولدرلين وعن توقه إلى الماضي؟

ثمَّة طرق عديدة للتأمُّل في العام 1946 والأعوام المحيطة به. وتقضي إحدى هذه الطرق باللُّجوء إلى الأمثلة المعروفة بشأن تذليل المِحنة الجماعيّة بغية التحرُّر من المِحنة الرّاهنة؛ أو إلى توضيحها على ضوء روايةٍ أسطوريةٍ وإلى رسم معالم ردٍّ لا زمنيٍّ للإجابة على القلق الحاليّ. وثمّة طريقة أخرى تَقضي على العكس بتأمُّل مشهد الانهيار، وبتعميق فرادته وبإبراز طابعه الذي يُجسِّد بؤساً لا مثيل له. وإنَّ هذه الطريقة هي تلك التي يُصار إلى اعتمادها في السينما على سبيل المثال: ففي عام 1945 صنَع جورج ستيفنز (George Stevens) فيلماً سينمائيّاً حول المخيَّمات؛ وعام 1947 صوَّر روسيليني (Rossellini) في برلين (Berlin) فيلماً بعنوان **ألمانيا السنة صفر** (Allemagne, année zéro) وقد عُقِدت المحاضرة التي أعطاها هايدغر بعنوان "لِمَ الشُّعراء" (Pourquoi des poètes) بين هذَين التاريخَين، أي بين هذَين **العرضَين** السينمائيَّين. ويَردُّ ستيفنز وروسيليني على شعور المِحنة الحالية بمشهدِ الوحشيّة. ويُقال إنَّ أصحاب الرُّتب العالية من النازيِّين لم يتمكَّنوا من التغاضي عن

الصور التي عرضَها الفيلم الأوّل بشأن محاكمات نورينبرغ(*) (Nuremberg). أمّا بالنّسبة إلى الفيلم الذي أعدّه روسيليني، فيبقى من حيثُ تحفُّظه وامتناعه عن استخدام الكلام المُهيِّج لمشاعر الجمهور بمثابة الشهادة التي لا تُحتمَل على النحو الأكبر بشأن انهيار ألمانيا ما بعد الحرب على الصعيدَين المعنويّ والماديّ.

والحال أنَّ نصّ هايدغر هو أبعد ما يكون عن إغفال هذه المعطيات التاريخيّة. إلاّ أنّه يعمدُ بدوره إلى نشرها عبر رواياتٍ يزوِّده شاعِران بموادِّها. وتتواجد هذه المعطيات في نصّه كما لو كانت محتجَبةً في طيّاتِ تأمُّلٍ شاملٍ يُصادِف هنا وهناك، أثناء ترقّيه عبر القصائِد، المواضيع ذاتَ الصِّلة بحدَّة الحاضر، ولكنَّ ذلك لا يتمّ من دون التعبير عن بعض التنافُر الذي يتوافَق مع الشعور بالنَّكبة الذي تنقله بأسلوبٍ مُغايرٍ صور روسيليني. وتبرز فجأةً هذه المواضيع من تحت الطيّات، على غرار: التوسيع المطوَّل حول دلالات التقنيّة الحديثة، وبخاصّةٍ الملاحظات المتعلّقة بالعلم وبالحكومة التوتاليتاريّة[14]، فضلاً عن المواضيع التي تُعنى بالقنبلة الذّرية، وهذا توسيعٌ يؤكِّده حافِز التهديد - أي "ما يتهدَّد الإنسان في وجوده..."[15]؛ ويُطالعنا في قلب هذا التوسيع أيضاً موضوع مناهضة الولايات المتَّحِدة التي نادى بها

(*) إنّها مدينة ألمانيّة في منطقة فرنكونيا بولاية بافاريا، وتُعدُّ ثاني أكبر مدن ولاية بافاريا. واشتهرت في التاريخ الحديث بسبب إقامة قوات التحالف المُنتصِرة في الحرب العالمية الثانية لسلسلةٍ محاكماتٍ للعسكريين الألمان البارزين من الحكم النازي المهزوم فيها، وقد عُرِفت في ما بعد بمحاكمات نورنبيرغ.

(14) يكتسِبُ هذا التوسيع بالتأكيد أهمّيّةً أساسيّةً لحظة ينطُق به هايدغر، إذ: يُكرِّر أحد البراهين البارِزة التي قدَّمها الفيلسوف، عام 1945، في إطار "تفسير" مدّة تبوُّئه مركز رئاسة الجامعة للعام الدراسي 1933-1934.

(15) Heidegger: "Pourquoi des poètes?" dans: *Chemins qui ne mènent nulle part*, pp. 353-354.

ريلكه والتي يُصار إلى إبرازها بغية معارضتها في الحال. ويرجِعُ هايدغر سريعاً إلى القصيدة. إلاّ أنَّ تلك التذكيرات بالقلق الرّاهِن كانت كفيلةً - ونصِل هنا إلى اللّحظة الأكثر تأثُّراً في المحاضرة، أي تلك التي يشرع فيها المفكِّر بدندنةِ لحنٍ يُشبه بغرابةِ الطَّلْبَة - بأن تجعل الكلام يتطابقُ كامِلاً مع الانطباع العامّ الذي تتركه المِحنة الراهِنة، وبأن تجعله يبدو بمثابة التعليق على ما عُرِض على الشاشة السينمائيّة المُعلّقة في نورينبرغ في تشرين الثاني/ نوفمبر من العام 1945، أو على تلك التي ستُعرَض عليها صور برلين في صيف 1947. إنَّها تركيبةُ الأسئلة نفسها؛ إنَّها المحاولة نفسها الهادِفة إلى إعطاء بعض الإجابات المَرسميّة(*) (كمشهَد كِبار الموظَّفين وانتحار الولد قاتِل أباه وموضوع التهديد الأنطولوجيّ)، وعمليّة اللُّجوء نفسها في **اللّحظة الأخيرة** إلى الفِكر التراجيديّ الذي يكون في الوقت نفسه فِكراً ونشيداً.

هذا ما جاء هايدغر يبحثُ عنه عند نقطة التلاقي بالشِّعر. ولا يتعلّق الأمر بما يتّصِف بالطابع الشِّعريّ بالمعنى الذي يُنظِّمُ فيه إدراكاً عامّاً للعالم، بقدر ما يتعلّق بهذا المظهر الذي يتّخِذه الفِكر والذي يرتكِز على الغناء. فما الذي يقصِد قوله حين يقترحُ وجود مثل هذا القُرب؟ إنَّه يؤكِّد في مستهلّ محاضرته على سبيل المثال ما يلي: "أن يكون قولٌ شعريٌّ ما قادِراً في الحقيقة أن يُشكِّلَ أيضاً نِتاجَ فِكرٍ ما، هو ذا ما بقيَ علينا أن نتعلّمه..."[16] ولكنَّه يعمَد، بعد بضع صفحاتٍ لاحقةٍ، إلى مماثلة **القول الشِّعريّ** بالغناء، وتتمحوَر الدَّردشة بأكملها حول تلك الثُّلاثيّة المتمثِّلة بالفِكر ـ القصيدة ـ النَّشيد من دون أن تتمَّ تسميتها مطلقاً فيها؛ كما تَنسجُ هذه الثلاثيّة حبكة

(*) ويُقال أيضاً "احتفاليّة" أي الخاصّة بمراسِم احتفالٍ أو مناسبةٍ معيّنةٍ.

(16) المصدر نفسه، ص 333.

الطيّات التي تتَّخِذ من خلالها صور الحاضر الأكثر اضطراباً والأكثر طَيفيَّةً أشكالَها. ويُفسِّر هذا الأساس الثُّلاثيّ بادِئ ذي بدءٍ وجود تعادُلٍ ضِمنيٍّ يُبرِّر مسعى هايدغر برمَّته في هذا الاتِّجاه، إذ: إنَّ التفكُّر في القصيدة، مثلما يفعله هنا، ومثلما سيفعله بعد مضيّ بضعِ سنواتٍ بشأن تراكل (Trakl)، يتساوى مع عمليّة استخراج نشيد الفِكر - ومن هنا ينشأ الاهتمام الذي يوليه للأشكال النَّشيديّة. وتظهر هذه المساواة على مرّ التحاليل المدقّقة التي يُكبُّ عليها الفيلسوف تارةً حول كلماتٍ مأخوذةٍ من القصيدة (أي كلمات هولدرلين وكلمات ريلكه وكلمات تراكل...)، وطوراً حول مصطلحاتٍ مستمدَّةٍ من مذهبه الشِّعريّ الخاصّ. كما أنَّه يبحَث مطوَّلاً في كلمة Wage (التي تعني "توازن" (balance)، ولكنَّها تعني أيضاً في القرون الوسطى "خطر (péril)) التي وقعَ عليها ريلكه؛ ويبحَثُ بشكلٍ مطوَّلٍ أيضاً تصوُّرَ "المفتوح" (l'ouvert)، أي (das Offene) الذي يستأثِر به تدريجيّاً وصولاً إلى حدِّ تغيير مفهومه الريلكهيّ وتحويله إلى تصوُّرٍ هايدغريٍّ. ولكن غالباً ما تستوقِفه لدى الشُّعراء بعض الكلمات التي يتعرَّف عليها بوصفها تُشكِّل أجزاءً من مفردات لغته الخاصَّة. ولنأخذ مَثَلَ كلمة (Urgrund) التي تدلُّ لدى ريلكه على "الخفايا" (tréfonds) والتي سبقَ لهايدغر أن ألَّفها في معرض التعليق على كتابات هولدرلين. هذا هو كُنه واقع أن نُنشِد الفِكر من خلال التفكُّر في النَّشيد، ومفاده: أن ننتقي بعض الكلمات من اللُّغة وأن نستخدِمها في نطاقٍ جديدٍ، وأن نجعل لها وَقْعاً وأن نُعطيها تردُّداً مجهولاً هو كناية عن نبضانٍ بين علم اشتقاقها واستعمالها، أي بين خفاياها (Urgrund) بالضَّبط ومثولها الجليّ. وينسحِب ذلك على بعض الكلمات فقط، إذ لا تمتلِك كلّها هذه البنية المُنشَطِرة كما أنَّها لا تمتلك كلّها هذه الروح الحسّاسة.

فباستطاعتنا أن نعتبِر أنَّ قوام النَّهج الفلسفيّ يكمن أساسيّاً (أي **تقنياً**) في أن نعطي هكذا وَقْعاً لأكبر عددٍ ممكنٍ من الألفاظ؛ وفي أن نوقِظَ عبر هذه الاقتطاعات، أو هذه الأشكال، اللُّغة بأكملها؛ وفي أن نصوغَ هكذا لغةً فرديّةً طنّانةً رنّانةً تُقدِّم بعض فقرات المحاضرة التي جرت عام 1946 توضيحاً بالأمثلة عنها، حيثُ: يضلُّ المعنى فيها لصالِح رجعِ صدى تبدأ فيه بعض المصطلحات المتواتِرة بالخفقان وتسقط الفلسفة فيه في الرُّقيَة(*). ولهذا السَّبب، لا بدّ من أن نستنتِجَ أنَّ عمليّة تمثيل الشِّعر بحسب هايدغر تكون فعليّةً كلاميّةً بشكلٍ أساسيٍّ. وتبقى **الكلمة** بالنِّسبة إليه بمثابة الوحدة التكوينيّة للقصيدة. فهو يزِنُ أهميّة هولدرلين قياساً إلى بعض الكلمات.

"أن نسمِّي لا يعني، كما يؤكِّد هايدغر، أن نوزِّعَ نعوتاً وأن نستعمِل كلماتٍ. بل يعني أن ننادي بواسطة الاسم. ففعل التسمية هو كناية عن نداء. ومن شأن النِّداء أن يجعل ما نناديه أقرب"(17) وتعرِض الصَّفحات الأولى في كتاب **التوجُّه نحو الكلام** (*Acheminement vers la parole*) نظريّةً حول الكلمة يوضحها في ما بعد التعليق الذي تناولَ قصائِد تراكل. وتؤلِّف هذه النظريّة منفردةً مقاربةً كاملةً للشِّعر. وتوجِز الجُمل المعدودة التي استشهدنا بها للتوّ المحاذاة الشعريّة التي يلامِسها الفيلسوف والنَّزعتَين الأساسيَّتَين اللَّتَين تتجاذبانِه، ألا وهما: **امتيازاً ممنوحاً للكلمات وإدراكاً حسيّاً حاذاً للحركات**، ويتمّ ذلك في النِّظام الرمزيّ.

(*) في مجال السِّحر، يدلّ مصطلح "رُقية" أو "تعويذة" على عنصرٍ شفهيّ لفعلٍ فَوطبيعيّ. فعلى سبيل المِثال، يتفوَّه السّاحِر ببعض الكلمات التي تُساعِده على خرق قوانين الحقيقة، وهي تُشبِه أيضاً العوذة التي يُرقى بها المريض أو أيّ شخصٍ آخر لتقيه من روحٍ خبيثة أو من شرّ العين أو لتدفَع عنه الكارِثة أو الحَسد. إلخ

(17) Martin Heidegger: "La parole," dans: *Acheminement vers la parole*, trad. par J. Beaufret, W. Brokmeier et F. Fédier (Paris: Gallimard, 1976), p. 22.

تفصلُ مسافةٌ شاسعةٌ بين هذا **الحيّز المُنادي** (espace appelant) الذي يتحدَّث عنه هايدغر **والمنطقة الخاصّة** (territoire) التي تحدَّث عنها دولوز على سبيل المثال. وتنشأ هذه الأخيرة، التي هي ثمرة عمليّاتٍ معقَّدةٍ، جرّاء كثرة الإيقاعات والتعبيريّة. كما أنّها تكون أصلاً من تلقاء ذاتها مُختلِجةً بالرُّموز ومستعدَّةً لتلقّي الألحان الموسيقيّة والقصائِد وشَذْو الطيور وألوان الريش بوصفها تُشكِّلُ عدداً من تجليّاتِ علم دلالةٍ مُعمَّم أو **متضمِّنٍ عدَّة معانٍ**. ففي تحرُّكاتهم الهادِفة إلى الاستحواذ على منطقةٍ خاصَّةٍ أو التخلّي عنها، وهما عمليّتان ناقصتَين دوماً، ينقلُ كلّ من ماهلر (Mahler) وبارتوك (Bartók) وميسياين (Messiaen) وعصافير الشَّرشور وأسماك السَّلمون والجنادِب والكركند[18] لدى تجلّيهم الأكثر وضوحاً افتراضيّاتِ إيقاعاتهم الحيويّة. وليست المنطقة الخاصّة المحكوم عليها بالخضوع لهاتَين النَّزعتَين المتعارضتَين (الاستحواذ على منطقةٍ خاصَّةٍ والتخلّي عنها)، سوى ثمرة لعبةٍ قوى. أمّا هايدغر، فيُدخِلنا في مزاجٍ مغايرٍ تماماً. إذ يبدو أنَّ الحيِّز الخاصّ الذي يتحدَّث عنه يُبتنى بالكامل وحصريّاً، كونه ذا جوهرٍ أكثر كَبْتاً، حول وظيفتَين، ألا وهما: التجذير والنداء الباطنيّ، وإنْ أردنا أن نقول ذلك بتعابيرَ تجريبيّةٍ أكثر، نستخدِم مصطلحَي جذر ونداء. ففي حين تفترِض دوماً المنطقة الخاصَّة لدى دولوز وجود شخصٍ يؤلِّفها وفقَ نظامه الحيويّ، يسبقُ وجود الحيِّز الهايدغريّ، بوصفه نوع من تقبُّب كبيرٍ، وجود كلّ نوعٍ سُكنى. وسواء كان هذا الحيِّز مُذَيَّتاً أو لا، فهو يسبِقُ وجود عمليّة الإمساك بكلِّ رغبةٍ وعمليّة مقاربةٍ كلَّ نيّةٍ تفسيريّةٍ. وتُعطيه هذه الأسبقيّة قوَّةً مُنيفةً وقَبْتاريخيّةً وطبيعيّة أيضاً، لا تجعل منه موضوعاً فلسفيّاً بقدر ما

(18) Gilles Deleuze, *Mille plateau* (Paris: Minuit, 1980), p. 401.

تجعله شرطاً قبليّاً لكلّ فلسفةٍ. فلكي نفكّر، ولكن أيضاً لكي نؤلّف (سواء القصائِد أو الموسيقى)، لا بدّ لنا من أن نسكن تماماً في حيّزٍ ما، ومن أن نختبِرَ معه التجانسات، ومن أن نغرزَ جذوراً في سلطته العميقة والسَّلفيّة؛ أو أيضاً لا بدّ لنا من أن نسمعَ نداءاته المتعدِّدة، ومن أن نكون متيقّظين لارتعاشاته التي لا تُعدُّ ولا تُحصى، ومن أن نسير في الرياح التي تعصفُ به. أو أفضل بعد، يُمكننا أن نقول إنَّ عمليّة إنتاجِ عملٍ ما، بالمعنى الذي يدعونا الفنّ لإنجازه، ليست سوى عمليّةَ السُّكنى في حيّزٍ من هذا القبيل.

يتكافأ مفهوم **المنطقة الخاصّة** التي تحدَّث عنها دولوز تكافؤاً مباشراً بما فيه الكفاية مع مفهوم **الأرض** (terre) الذي تحدَّث عنه هايدغر، ويتمّ التعبير عن هذَين المفهومَين كلاهما في عالم الإنتاجات الأدبيّة. ولكن في حين يمثُل الأوَّل أمامنا وكأنَّه مكاناً مفتوحاً على مختلف النُّزوحات الممكنة، تُدرَك الثانية على العكس ويتمّ "تذكُّرها" من خلال تجلّيها الخاصّ بوصفها **أرضاً** (Grund)، أي بوصفها "الوطن الأمّ" (heimatlicher Grund). "فمُنتصِباً على الصَّخر، يفتَحُ العمل الأدبيّ الأشبه بالمعبَد عالماً ويُنشِئه بالمقابل على هذه الأرض الصَّلبة التي تَظهر عندئِذٍ فقط بوصفها الوطن الأمّ"[19] ويتطابقُ لدى هايدغر التمييز المؤسِّس، في إطار تعريف العمل الأدبيّ، بين **الأرض** (terre) و**العالم** (monde) مع التعريف المزدوج للحيِّز، أي: بوصفه تجذيراً (فالعمل الأدبيّ "يُنشئُ عالم") وبوصفه نداءً (إنَّه "يستدعي الأرض"). وبغية فهم لزوم هذَين التحرُّكَين - أي **أنشأ** (placer) و**استدعى** (faire venir) -، لا بدّ لنا من أن نتخيَّل عمليّة الوصل بينهما وفق الشَّكل التركيبيّ الذي يُمثِّل **نداءً مجذِّراً** لطريقةٍ في تسمية الأشياء تُعتبَر أيضاً بمثابة

(19) Heidegger, *Acheminement vers la parole*, p. 45.

الطريقة المُستخدَمة لتأسيسها - وأن نتخيَّل علاوةً عليهما الشَّخص الذي يلجأ إلى استخدام الكلام. وقد شهِدنا حصول هذا الوَصل تحديداً في الملاحظات التي تمّ جمعها من أجل درس "أن نُفكِّر وأن نُشعِرن" (Penser et poétiser) الذي كان مُقرَّراً لشتاء العام الدراسيّ 1944 ـ 1945، حيثُ أنشأ هايدغر رابطاً أساسيّاً بين عمليّة استعمال لغةٍ ما وعمليّة تشكيل مفهوم **الوطن**(*) (Heimat)، قائلاً: "**نُطلِق اسم الوطن الذي يشعر فيه المرء بأنّه في الديار [في الوطن]** على هذا الأفق [...] الذي يحتلُّ فيه الإنسان مكاناً مناسِباً بالمعنى الأساسيّ الذي يخوِّله الإصغاء في اللُّغة إلى ما يدعوه إلى الانتماء"[20] ومن شأن نصٍّ تمّ تأليفه منذ خمسة عشرة سنةً خلت ويحمل عنوان **الكلام والوطن الأمّ** (*Parole et terre natale*) أن يُرسِّخ بشكلٍ بيِّنٍ أكثرَ بعد هذه العلاقة التي تربط نداء اللُّغة بالتجذير في الوطن، ومفاده: "يُعدُّ الكلام، كونه يُعتبَر من حيثُ كينونته شعراً بشكلٍ أساسيٍّ [...]، بمثابة الهِبة التي تجعل الوطن الأمّ موجوداً بطريقةٍ فوريّةٍ. وهكذا، يستطيع العنوان الآنِف الذِّكر "الكلام والوطن الأمّ" [...] أن يتحدَّث كما يتوجَّب عليه أن يفعل ليس على نحوٍ سطحيٍّ عن الكلام والوطن الأمّ بل بالأحرى عن الكلام **بوصفه** الوطن الأمّ"[21]

(*) إنّه مُصطلح ألمانيّ يفتقِر إلى أيّ ترجمةٍ دقيقةٍ. وإذا أردنا تفسيره يُمكننا أن نقول إنّه عبارة عن المكان الذي يرتبِط به الشَّعب ارتباطاً تاريخياً طويلاً. إنّه المنطقة التي تولَد فيها الهوية الوطنيّة للشَّعب أو الشَّخص، أي باختصارٍ، ذلك المكان الذي من المُمكن أن يُغذى بالروح والمال والدمّ. ولا يكون بالضَّرورة المنطقة الجغرافية التي وُلِدَ فيها الشَّخص، بل يُمكن أن يكون المنطقة الجغرافية التي وُلِدت فيها أمّه .

(20) Heidegger, Ibid., pp. 130-131.

(21) Martin Heidegger, cité par Philippe Arjakovsky et Hadrien France-Lanord, *La dévastation et l'attente* (Paris: Gallimard, 2006), p. 79.

ففي نظام القصيدة، تَمثُل الكلمات بوصفها أدوات هذه العمليّة المزدوجة، إذ إنّها: من خلال مناداة الأشياء وطلبِها ههنا وفي الوقت الراهن **واستدعائِها**، تُجهِّزها وتُجهِّزنا **نحن** أيضاً للإقامة في العالم الذي "تُنشِئه" فمن خلال التطرُّق إلى هذا المجهود المزدوِج الذي يصِفه كتاب "**أصل العمل الفنيّ**" (L'origine de l'oeuvre d'art) وصولاً إلى تبِعاته الأخيرة، ومن خلال تفسير العرض النَّظريّ للعمل الفنيّ بأسلوبٍ شخصيٍّ موجَز، نلمسُ فجأةً أمراً مغايراً تماماً، ونعني به: مَجمَع ميولٍ، أي تنظيمَ الرغبة الذي تسوِّلنا أنفسنا أن نسمِّيه **موطن خيال** هذه النَّظرية.

تكون النظريّة، بالمعنى الذي تفرِضه الكلمة هنا، عبارةً عن موطنِ خيالٍ تمّ مسح صوره. وجلّ ما يبقى فيه هو العمليّات المجرَّدة (كأن **نُسمّي** وأن **نُجذِّر** وأن **نُبعِد** وأن **نُقارِبَ**...) التي يُمكن تطبيقها على ظروفٍ مختلفةٍ، فضلاً عن الحركات الجاهِزة دوماً لإيجاد أغراضها والتي تكون عملانيّةً بشكلٍ أكثر فعاليّةٍ كلّما كانت أقلّ تقيُّداً بإمكان الحدوث (التاريخيّ خصوصاً). إنّها تُمثِّل نوعاً من ترسيمةٍ جسديّةٍ بسيطةٍ يؤمِّن استقرارها الجدير بالملاحظة شعورَ تعرُّفٍ ثابتٍ (كالتعرُّف على الأسلوب الفِكريّ والصُور ومعجم المصطلحات بوصفها إشاراتٍ دالّةٍ على "أسلوب هايدغر") ومجموعة أدواتٍ راسخةٍ تُستخدَم للاستكشاف في آنٍ. ما هو الشيء الذي يبتغي موطن الخيال هذا المُجرَّد من الصُور أن يُشكِّل نظريّةً حوله؟ إنّه يُشكِّل في حالة النُّصوص التي تشغلنا هنا نظريةً حول استعمال الفِكر للشِّعر على نحوٍ معيَّنٍ. وفي الواقع، تغدو قراءة القصائِد بمثابة النَّشاط الأكثر ثباتاً في إطار عمل هايدغر الأدبيّ، أي تلك التي يُثابِر على معالجتها بطيبةِ خاطرٍ حتّى فترة انعقاد الحلقات الدراسيّة في بلدة تور (Thor). وتُطالعنا، لدى قراءة هذه الصَّفحات الفريدة من حيثُ اتِّساع

أفقها ودقّة تحاليلها أيضاً، طريقةً مختلفةً في كلّ مرّةٍ للانطلاق والسير قُدماً. فكما لو كان يتعيَّن علينا أن نستكشِف عالماً مستعينين دائِماً بالوسائِل البِدائيّة نفسها. ولكنَّ هذا العالم كان مُقتصراً على حدود الوطن الأمّ، أي حيِّز الذات الذي يُعيد المرء التجواب فيه إلى ما لا نهايةٍ في ظلّ تنكُّرات تبدُّلاته المُختلِفة. فكما لو كان من المهمّ أن نختبر، فيما يتعلَّق بهذه الوسائِل الإعداديّة بالضَّبط، صلابتها لدى احتكاكها بشكلِ الكلام الأكثر مقاومةً، ونعني به: القصيدة.

وبالرُّغم من انطباع الضخامة الذي ينشأ عن مثل هذه الاستطرادات، تبقى عمليّة اختيار القصائِد محدودةً للغاية. ويبدو هولدرلين من خلالها كالمُحاوِر الأكثر أمانةً، وهذا ما يوضحه هايدغر في بداية الدرس الأوَّل (والنصّ الأوَّل) الذي خصَّصه له في شتاء العام الدراسيّ 1934 ـ 1935، قائِلاً: "إنَّ هولدرلين هو أحد أكبر **مفكِّرينا**، إنَّه من بين الأكثر استبصاراً للمستقبل لأنَّه أعظم **شاعر** في عصرنا. ولا يسعنا أن نعرضَ فِكره على الصَّعيد الشِّعريّ ما لم نبرِّر ارتباطه في نِظام الفِكر مع تجلّي الكائِن المُعبَّر عنه بمنتهى المهارة في سياق هذا العمل الأدبيّ"[22] كانت تلك إحدى النظريات التي تتمحوَر حول استعمال الفِكر للشِّعر والتي يتمّ بناؤها من خلال اختبار الفِكر لدى اتِّصاله بالقصيدة - بقصيدةٍ يتمُّ انتقاؤها بالحقيقة لميزتها المُفكِّرة. إنَّها نظريةٌ تُقبِلُ إلى القصيدة لكي تتحرَّر منها. إنَّه موطنُ خيالٍ مجرَّدٌ من الصور

---

(22) Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et le Rhin*, trad. par F. Fédier et J. Hervier (Paris: Gallimard, 1988), p. 18.

ويُكرِّر هايدغر في السنة التالية (نيسان/ أبريل 1936) في روما هذا الموضوع في عبارةٍ أصبحت شهيرةً، ألا وهي: "إنَّ هولدرلين، هو بالنِّسبة إلينا، ومن منظورٍ ممتازٍ، شاعر الشُّعراء" نقلاً عن: Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, trad. par M. Deguy et F. Fédier (Paris: Gallimard, 1973), p. 43 et p. 59.

يدنو من "حقل نفوذ شعر هولدرلين **ويُعرِّض نفسه** له لكي يُبتَنى بشكلٍ أفضل في الفِكر. وهو يُصادِف فيه رموزاً، أي **مقاصِد قول**. وفي الواقع، تقضي المسلَّمة الأولى في النظرية بأنَّ الشِّعر يُنجِز مشروعَ كَشْفٍ. كما أنَّها ترتكز على تأمُّلٍ اشتقاقيّ لغويّ يجمع الـ القول (dichten) الألمانيّ بالـ (dictare) اللاتينيّ الذي يُقصَد به "عَرَضَ بواسطة اللُّغة"، وبالـ (deiknumi) اليونانيّ، أي "أظهرَ، جعل منظوراً أو ظاهِراً"[23]. هذا هو بلا ريبٍ المعنى الذي تنطوي عليه عملية اختبار فِكرٍ ما بالنِّسبة إلى هايدغر، والذي يتجلّى كالآتي: أن نعرِّضه **لقصدِ قول ولعمليّة جعله منظوراً** ولما يتمّ إظهاره وأن نحاوِل الولوج إلى حركيّته. فأن نشرحَ قصيدة **نهر الراين** أو قصيدة **ألمانيا** لهولدرلين يعني أن نشارِك في تجلّيهما في اللُّغة، أي أن نتقَوْلَب مع **قصد قولهما**.

والحال أنَّ قوّة الإقناع كلّها الملازِمة لهذا التفسير تستنِد إلى المعنى الذي ينطوي عليه التعبير التالي: قَصْد قول. فهي تُحدِّد ارتباطاً بالخطاب يتسلَّح فيه الكلام بنيَّةٍ محدَّدةٍ، أي بحصر المعنى، بقصدٍ. وفي معرض تفسير الفعل (deiknumi)، يوضح هايدغر أنَّه لا ينطوي على معنى "جعَلَ الشيء منظوراً إجمالاً"، بل يعني "أبانَ" بالمعنى الذي يدلّ على نوعٍ من الاطلاع الخاصّ. وتُحيل القصيدة وفق هذا التوجُّه إلى نيّةٍ خاصَّةٍ تكون متضمَّنةً بالطبع في شبكاتِ قَصدٍ عديدةٍ ومتنوِّعةٍ، ولكن يسهلُ التعرُّف عليها بوصفها كذلك. كما أنَّها تستبعِد الفرضيّة المعاكِسة التي تنظر إلى القصيدة بوصفها تجلّي قولٍ وليس **قصد قولٍ**[24]

---

(23) المصدر نفسه، ص 40.

(24) إنَّ فتغنشتاين هو الذي أجرى التمييز بين القول وقصد القول. انظر ص 40-41 من هذا الكتاب.

وهذا هو بلا أدنى ريبٍ ما تعنيه مسلَّمةٌ أخرى من مسلَّمات تلك النظرية والتي بموجبها "يُعدُّ هولدرلين كأحد أكبر **مفكِّرينا**، [...] لأنَّه أعظم **شعراء** عصرنا" وهي معادلةٌ لا يسعنا تأييدها ما لم نفترِض أنَّ الشاعر يستخدِمُ اللُّغة **كما يستخدِم الفِكر**، أي بمنأى عن كلِّ إبهامٍ وبعيداً عن كلِّ تناقضٍ وبعيداً عن الصور الغامِضة والأقوال اللاَّ بتيّة أو المُلتبِسة وعن الأزمنة المُفارِقة والصور المزدوجة. ولا يعني ذلك طبعاً أنَّ لغة هولدرلين مجرَّدةٌ من صورٍ مماثلةٍ. ولا نقصِد أن نقول أيضاً إنَّ هايدغر يُغفِلها، بل إنَّه يُخضِعها فقط لمبدأ **قصد القول** الموضّح آي لما يُطلِق عليه على نحوٍ أكثر جزالةً اسم "شفافة مُبهمَة"[25] ولا تكون هذه العمليّة ممكنةً إلاّ شرط أن يُشير قصد القول إلى غرضٍ موحَّدٍ يتمّ تصوُّره خارج القصيدة.

لا يتشكَّل هذا الغرض، كما نتبيَّنه جيِّداً، إلاّ في فِكر الفيلسوف، بحيثُ إنَّه يتألَّف من المعنى الذي يُحيطُ به بمفهوم **الوجود بالقوَّة**، إنَّه العلاقة التي يُنشِئها ويصفها بين **الوجود والموجود**. تلك هي مقاصد **القول** الهولدرلينيّ بحسب هايدغر. كما أنَّه يدلي في مستهلّ التعليق الذي يتناول فيه كتاب **الأناشيد** (*Hymnes*) بالتعريف التالي للشِّعر بوصفه "تيقُّظاً وتركُّزاً خاصّاً بجوهر الفرد الأكثر خصوصيّةً، والذي بفضله يتدفَّق مجدَّداً في عمق أعماق **وجوده الكامِن**[26] (Dasein). ومن ثمّ، يُردِف على بُعد بضعة صفحات تاليةٍ قائِلاً: "إنَّ الشاعر هو مؤسِّس الوجود"[27] ويؤكِّد في موضعٍ آخر

---

(25) لقد تمّ ابتكار تعبير "شفافة مُبهمَة" انطلاقاً من الرسالة الشَّهيرة التي وجَّهها هولدرلين إلى بوهليندورف (Böhlendorff) في 4 كانون الأوّل/ ديسمبر من العام 1801، ألا وهي: "يمتدُّ العالم أمامي أكثر شفافةً وأكثر إبهاماً من أيّ وقتٍ مضى

(26) Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et le Rhin*, p. 19.

(27) المصدر نفسه، ص 43.

ما مفاده: "إنَّ قول الشاعر هو الأساس [...] بمعنى يُشكِّل نقطة الارتكاز لوجود الإنسان الكامِن"[28] ويُمكننا في هذا الصدد أن نضاعِف الاقتباسات وأن ننوِّع المقاربات من دون أن نثلبَ إثبات الحالة التالي: إنَّ القراءة التي يُطبِّقها هايدغر على الشِّعر تتَّصِف بثباتٍ جديرٍ بالملاحظة. فهي تنزعُ دائِماً إلى **جعل الشِّعر بمثابة عَرض للوجود**، أي "**تمثيلٍ** (Darstellung) تؤدِّي فيه الكلمة دور العامل الأساسيّ أو الكاشِف أو العارِض"[29] ويختار القارئ نصوصه باسم هذا الافتراض الأنطولوجيّ ويُفسِّرها بقصدِ تأكيده. وعقب عثوره لدى هولدرلين على الصِّيَغ التي تُعبِّر عن هذه الأنطولوجيا الشِّعريّة[30]، فهو يوضِّحها ويُفسِّرها قصيدةً تلو الأخرى وينصِّب مؤلِّفها بوصفه ممثِّل الشِّعر برمَّته ويَغرِفُ من الكلمات التي ينهلها من كتابات هولدرلين ليُغذِّي بها أنطولوجيَّته الخاصّة، وهكذا دواليك. بحيث إنَّنا نستطيع أن نتحدَّث عن حلقةٍ هايدغريّة يُشكِّل **الشاعر** (Dichter) مركزها، أي عن نوعٍ من نظامٍ سابقٍ للأنطولوجيا الشِّعريّة. ولكن كيف السبيل إلى تقييم هذا النِّظام؟ وكيف السَّبيل إلى التحقُّق من انفتاحه أو على العكس انغلاقه؟ ومن درجة شموليَّته أو درجة حصره في موضِعٍ محليٍّ؟ أي كيف السَّبيل باختصارٍ إلى تقييم العلاقة التي تربِطنا بالقصيدة والتي يتمّ استحضارها بمجرَّد ذكر اسم هايدغر؟ وكيف السَّبيل إلى التفكُّر في الوضع المركزيّ الذي تحتلُّه هذه

---

(28) Heidegger: "Hölderlin et l'essence de la poésie," dans: *Approche de Hölderlin*, p. 53.

(29) انظر Heidegger, "Le mot," *Acheminement vers la parole*, pp. 210-211.

(30) إليكم على سبيل المثال، بيتًا الشعر هذان المأخوذان من كتاب *Souvenir*، ألا وهما: "إلاّ أنَّ الشُّعراء/ يرسون أسس ما يبقى ، واللَّذان يشرحهما مطوَّلاً عام 1943 (نقلاً عن: Heidegger, *Approche de Hölderlin*, pp. 101-194.

العلاقة في سياقِ فلسفةٍ تقترِح علاوةً على ذلك تصوُّراً معيَّناً للتاريخ؟

(تفرِض مسألة "التقويم" هذه نفسها لسببين على الأقلّ. ويعزى السَّبب الأوَّل نسبيّاً إلى انطباع الكليّة الذي ينقله إلى القارئ أسلوب الفِكر الخاصّ بـِ "هايدغر - و"مخطَّطه الجسديّ"، كما أشرنا إليه آنِفاً؛ وهو انطباعٌ يبقى مطبوعاً في ذاكرة مستمِعي المُحاضِر الذين يصِفونه بوصفه يُشكِّل الانطباع الذي يُخلِّفه فنّ "تفنيد" الموضوع أو استنفاده حتّى طيّاته الأخيرة لصالح رؤيةٍ مُستكمَلةٍ حول المسألة التي تتمّ معالجتها - كما يُساهِم في الوقت نفسه واقع أنَّ هذه المسألة تكون ذات صلةٍ في الحالات التي تهمُّنا بمقاربةِ القصيدة في استنفادِ نصٍّ وغَرَضٍ فِكريٍّ بحركةٍ واحِدةٍ. ويُسنَد ذلك ثانياً إلى المحتوى الأخلاقيّ الذي تضطلِع به ضمنيّاً إنَّما بإلحاح من خلال استعمال الضمير **نحن** (nous) المتردِّد والواقع في مكانٍ ما بين الضمير أنا (moi) المنسوب إلى المفكِّر والضمير **نحن** (nous) الدالّ على الجماعة التي نشعر في حركةِ انتماءٍ أعمى بأنَّنا نندَمِج معها رغماً عنّا [لأنَّه في نهاية المطاف، لا شيء يربطنا من دون نقاشٍ بـِ "الشَّعب" الذي تُرصَد هذه القصيدة لتمثيله؛ ولا سيَّما حين يتمّ تحديد هذا الشَّعب بشكلٍ صريحٍ على أنَّه "الشَّعب الألمانيّ"[31] وبالتالي، لا تُعتبَر البتّة الأفعال القاضية بتقويم مقاربةِ شعرٍ من هذا القبيل وبالتعرُّف على قيمتها وأهميَّتها وصحَّتها وفائِدتها في إيضاح مقاربتنا الخاصّة، بمثابة الأفعال الناجِمة عن جدلٍ لمتذوِّقي الجمال: بل إنَّها أفعالٌ تهمُّنا في النطاق الذي نكون فيه معنيِّين بعمليّةِ عرضِ هذا

(31) "كيف استطاعَ رجلٌ قادرٌ أن يرقى بشكلٍ جريءٍ للغاية إلى ماضي الكلمات وإلى تاريخ الفلسفة ومتشوِّقٌ بحميَّةٍ مُفرطةٍ إلى فهم كينونة الوجود، أن يقبلَ ذات يوم في ألمانيا في عام 1935 بقولِ "شعبنا"؟ في حين أنَّه لا يمكن له ألاّ يسمَع في الشارع عبر زُجاج نافِذته الصرخاتَ وأصوات الجزمات" نقلاً عن: Max Dorra, *Heidegger, Primo Levi et le séquoia* (Paris: Gallimard, 2001), p. 34.

العمل الأدبيّ بصفتنا قرّاء شعرٍ وبصفتنا شهوداً على تاريخ وبصفتنا أيضاً مستخدمي اللُّغة. ففي جانبٍ معيَّنٍ، كُتِبَت تلك الشُّروحات لمؤلَّفات هولدرلين **باسمنا**. فبين سطورها، يطفو توقيعنا).

كيف السَّبيل بالتالي إلى تقويم العلاقة التي تربِطنا بالقصيدة والتي تمّ استحضارها بمجرَّد ذكر اسم هايدغر؟ يتمّ ذلك من خلال إسقاطها في المدى، ومن خلال نزع فتيل وَهم الكليّة منها بوصفه ضامِن انتمائِنا إليها، ومن خلال إرجاعها من دون احتراسٍ ومن دون أيّ رأيٍ مُسبقٍ إلى نسبيّة حقيقتها والمتمثِّلة بكونها فكرةً من جملة أفكارٍ أخرى في القصيدة.

وبهذا المعنى، لا شيء يكون نيِّراً أكثر من إجراء مقارنةٍ بينها وبين تلك التي يقول بها فيلسوفٌ آخر يعكِفُ هو أيضاً في جزءٍ كبيرٍ من نشاطه على قراءة الشعراء، ألا وهو: غاستون باشلارد. وتُسوِّغ للوهلة الأولى عدَّة نقاطٍ مشتركةٍ إجراء مثل هذه المقارنة. فكلاهما ينتمي إلى الجيل نفسه في التاريخ الأوروبيّ[32] وفي خريطة أعمالهما الأدبيّة، تترابط التفسيرات التي تتناول الشُّعراء مع ميادين بحثٍ أخرى. كما أنَّهما يتشاطران، علاوةً على المَيل إلى قراءة الشِّعر قراءةً مِجهريّةً، انشغالَ توضيح يوحي به الوعي بأنَّ المرء لا يكون شاعِراً بل يحتلُّ إزاء اللُّغة موقِعاً جديراً بمحاباة الاهتمام التفسيريّ فيها. وأخيراً، يُعلِّقُ كلاهما أهميّةً كبرى على الكلمة في سياق تحليلهما للقصيدة. وتقِف المقارنة عند هذا الحدّ.

لا شيء يُظهِر ما تساويه الكلمات بالنِّسبة إلى الفيلسوف أفضل من الطريقة التي يعرِض بموجبها التجربة الشِّعريّة. ومّما لا ريب فيه أنَّه

---

(32) حين كان هايدغر يُعِدُّ الدرس الذي كان يتمحور حول هولدرلين، كان باشلارد يتقدَّم في استكشاف المخيِّلة الأوَّليّة، إذ صدرَ له كتاب *La psychanalyse du feu* عام 1938؛ وكتاب *L'eau et les rêves* عام 1943، وكتاب *L'air et les songes* عام 1944.

لا يبتغي من هذه المغامَرة ومن حالات القلق التي تُسبِّبها له شيئاً آخر غير عمليّة إيضاح يقوم بها بنفسه ولنفسه للواقع المُلغِز على النحو الأكبر وغير القابلِ للتحليل على النحو الأكبر، والقاضي بأنَّ كلّ بحثٍ يرتكز على إمكانيّة الإيمان بالكلمات، ببعض الكلمات على الأقلّ، حتّى لو تعلّقت المسألة بطرح كلماتٍ أخرى للمناقشة. والحال أنَّ الشّعر يُتيح له مجالاً للتأمّل في هذا الواقع في الحقيقته المجرَّدة الكبرى. فالأمر الوحيد الذي تتطلّبه القصيدة منّا هو في الواقع هذه الموافقة من دون اعتراض على الحادِث الكلاميّ؛ أي هذه الطريقة في الإذعان لكوْكَبَة الألفاظ الموجودة على الورقة والاستسلام لنفوذها والرُّضوخ لها. ويتوقَّف الوجود الشّعريّ للنصّ على هذا القبول. فحين يُقبِل الفلاسفة على قراءة القصائِد والاقتباس عنها وتأليفها أحياناً، فهم يطرحون على الفور السؤال التالي: ما هو الشيء الكامِن في الكلمات والذي يُرغمني أحياناً، وبعيداً عن أيّ منطقٍ، على التسليم بها من دون شرطٍ، ويُجبرني على تحمُّل مسؤوليّة الخيارات التي تبدو وكأنَّها تتَّخِذها من تلقاء ذاتها، وعلى التعرُّف في ذاتي على مشروعيَّتها في إطار الطمأنينة التي لا تُبدي مقاومةً والتي تُعبِّر عنها الجملة التالية: "نعم، علينا أن نقرأها بهذه الطريقة" (oui, c'est bien ainsi) والتي تطرَّقنا إليها آنِفاً. ولا يُمكن أن تظهَرَ القصيدة أمام القارئ الذي يُلازِمه هذا السؤال إلاّ بوصفها تجمُّعَ كلماتٍ. فهو يعزل هذه الذرّات بواسطة كلماتٍ أخرى. وتتَّخِذ قراءته شكل **الظاهراتيّة الكلاميّة**.

لقد رأينا أعلاه لمحةً عن المعنى الذي يُمكن أن تتَّخِذه هذه العبارة لدى هايدغر. فالاهتمام الذي يوليه بلا كللٍ أو ملٍ للكلمة يُفضي به بخاصَّةٍ إلى شرح قصيدةٍ من تأليف ستيفان جورج[33]

(33) Stefan George: "*Das Wort*," dans: *Poésies complètes*, trad. par Ludwig Lehnen (Paris: La Différence, 2009).

(Stefan George) ومُسمَّاة باسمه. وهذه مناسبةٌ جديدةٌ تُتاح أمامه لطرح الأسئِلة حول **جوار** الشِّعر والفِكر. وهنا، على هذا الأفق الإشكاليّ، تمثُل الكلمة بوصفها أثراً تذكاريّاً (monument) موجَّهاً نحو الوجود أكثر منها رمزاً يُحيل إلى مدلولٍ. وإنَّ عمليّة تفسير قصيدة ستيفان جورج تُنشئ، إنْ جاز التعبير، هذه التذكاريّة البعيدة بما فيه الكفاية بشأن التفكُرات التي توجِّه في الوقت نفسه الألسنيّة[34] وتَرِثُ الكلمة الهايدغريّة من الأثر التذكاريّ صِفات الثبات والتجذير والإجلال التي يخوِّلنا استنتاجها التعبير الألمانيّ das Wort-verbum، أي "الكلمة الأصليّة"، الذي ينقل به لوثر (Luther) مصطلح "الكلمة" "Verbe" في إنجيل يوحنا (Évangile de Jean) على سبيل المثال[35] بيد أنَّها تُشكِّل أيضاً إشارةَ تعيينٍ، وهو دورٌ لا تستثنيه مطلقاً التذكاريّة. **فالكلمة تَهِبُ الوجود من خلال التقلُّص بصفتها شيئاً**[36]: فهي تُعدُّ باختصارٍ بمثابة المؤشِّر التذكاريّ الذي يستدعي ما يستحقُّ التذكُّر ويهِبنا إيّاه. وتزوِّدنا تحاليل القصائِد، مع توالي صفحات العمل الأدبيّ، بعدَّة أمثلةٍ عن هذه الظاهراتيّة المُستنِدة إلى الأنطولوجيا. وتُساهِم عمليتا توجيه معنى مصطلحٍ ما واللُّجوء إلى تجذيره الاشتقاقيّ اللُّغويّ في خلقِ الانطباع بوجودِ أغراضٍ يَنصبها الكلام الفلسفيّ أو بالأحرى يعيد نصبها، ويُطلَب منها هكذا أن تعطي إنْ جاز التعبير أفضل ما عندها. "انتصبي!" (Redresse-toi!) يقول الفيلسوف إلى هذه الوحدات الصغيرة الجاهِزة دوماً لأن تتسلَّلَ

---

(34) حول المسافة التي تفصل هايدغر عن المشروع الألسنيّ اللُّغويّ، انظر الملاحظات التي دوَّنها دولوز في: Gilles Deleuze: "Un précurseur méconnu de Heidegger, Alfred Jarry," dans: *Critique et clinique* (Paris: Minuit, 1993), p. 123.

(35) مثلما يُذكِّر به المترجِمون في مستهلّ النسخة الفرنسيّة.

(36) انظر: Heidegger: "Le déploiement de la parole," dans: *Acheminement vers la parole*, p. 178.

وتنسلَّ وتتنسَّلَ في تيّار التخمينات. "انتصبي في كينونتكِ!" (Redresse-toi dans ton être!). فبواسطةِ انقلابٍ غريبٍ، تتسلَّم الكلمات التي تخضَع هكذا لنوعٍ من جِبارةٍ(*) مقاليد السلطة التي مورِست عليها. وتحت تأثير الاندفاع التفسيريّ الذي يُعبِّر عنه رئيس جامعة فريبورغ(**) (Fribourg) الكاثوليكيّة، تصبح الكلمات بدورها سلطاتٍ راسخةً في القصيدة، ومتفانيةً في إظهار قوّة الوجود فيها. فتؤثِّر فينا، وترهِبنا.

ولكن من مساوئ الآثار التذكاريّة أنّها لا تنسحِب أبدا انسحابا كليّاً إزاء ما تعنيه. فمُجسَّم السَّلام لا **يُعطينا** بحصر المعنى أيّ سلام لنعيشه، كما لا يمنحنا تمثال العدالة أيّ عدالةٍ لنختبرها - فهماً يُشكِّلان على الأكثر المُعادِلَين الرَّمزيَّين لهما. وعليه، لا يُشبِعان شهيَّتنا المفتوحة لتذوُّق الأحاسيس. وينسحِبُ ذلك على الكلمات التي يقتفيها هايدغر وكأنّها آثارٌ في الغابة، وكأنّها إشاراتٌ في القصيدة، بمعنى أنّه قد ينتهي بها المطاف بأن تتوقَّف فجأةً من دون إنذارٍ. ومن هنا نشأ هذا الانطباع الذي وصفه ماكس دورا بشكلٍ جديرٍ بالملاحظة والقاضي بأنّه إثر قراءة هايدغر نشعر بأنَّ **شيئاً ما ينقص في النهاية.**

يُطالِعنا لدى هايدغر يقين مُدهِشٌ وجنونيّ يقضي بأنّه

(*) إنَّ الجِبارة هي نوع من جراحةٍ للعظام من أجل تقويم ما كان يشوبه من كسور أو ما شابه، وقد استُعمِل هذا المصطلح هنا على سبيل الاستعارة.

(**) إنَّ فريبوغ هي مدينة سويسريّة تقع على ضفتَي نهر سارين (le Sarine) وهي مدينة ثنائيّة اللُّغة، وتُعدُّ نقطة تقاطُع ثقافيّ هامَّة في سويسرا لأنَّها تفصل سويسرا الناطِقة بالألمانية (Suisse alémanique) عن الروماندي (Romandie) أو سويسرا الناطِقة بالفرنسيّة. هذا وتُعتبَر بمثابة المركز الاقتصاديّ والإداريّ والثقافيّ الهامّ في سويسرا. كما أنّها تحتوي على جامعةٍ.

باستطاعتنا بواسطة عملٍ منهجيٍّ حول اللُّغة، ومن خلال توفير طرقِ فهمها وإدراكها بطولِ أناةٍ في كلّ مرّةٍ، أن نرقى إلى مصدرٍ معيَّنٍ [...]. فكما لو أنَّ الكلمات، هذه الأنهار التي نَسِيت أصلها، لا تزال تحمِل عَبَق الأوراق ومذاق الصَّخر أي كلّ ما تجتازه الجداول التي شكَّلتها. ولكنَّها تحمل أيضاً آثار الحضارات المندثِرة أي المعنى الذي كنّا نخال أنَّه ضاعَ إلى الأبد الذي كانت تنطوي عليه حَيوات سابقة لا تُعدّ ولا تُحصى. وعليه، إنَّه يكدُّ إظهار هذه الأسماء من خلال الارتكاز على أدنى حركةٍ من حركات إعرابها وأصغر تعبيرٍ من تغيُّراتها، كما لو كانت المسألة تتعلَّق بآثارِ جريمةِ قتلٍ تمَّ اقترافها في الزمن الغابر وتمَّ إخفاؤها بعنايةٍ.

ومن ثمَّ يتوقَّف فجأةً.

ويختلِجنا شعورٌ بالانزعاج يصل إلى حدّ الشُّعور بالقلق.

ففي خطاب هايدغر وفي تصنيفاته الفلسفيّة وفي الوسائِل الفِكريّة التي يلجأ إليها، ثمّة شيءٌ ينقص[37]

تكتسِب الكلمات في القراءة الباشلارديّة للشِّعر حلَّةً مغايرةً تماماً. إذ يحلُّ هنا محلَّ الصور التذكارية تشبيهٌ استعاريٌّ آخر يتَّصِفُ بطابعٍ حيويٍّ، وحيثُ تُشبَّه الكلمات بالأجسام الحيّة. فما من مُخطَّطٍ يَفرَض عليها الالتزام به أثناء مرورها، وما من توجيهٍ يتحتَّم عليها الامتثال له. إذ تحيا الألفاظ صيرورتها، ويُترَك أمر التكيُّف مع منعطفاتها لنا وحدنا. "فنشعر بأنَّ الكلمة هي بذرة حياة وفجرٌ ينبلِجُ"[38] - أي أنَّها بتعبيرٍ آخر مصيرٌ. "وإنَّ الكلمات تتحابُّ، كما يؤكِّد أيضاً باشلارد. فقد خُلِقَت "رجلاً وامرأة" أسوةً بكلِّ ما تدبُّ

(37) Dorra, *Heidegger, Primo Levi et le séquoia*, pp. 27-28.

(38) Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie* (Paris: PUF, 1960), p. 41.

فيه الحياة" وخلف حدودِ هذه التشبيهيّة العاطفيّة بعض الشيء، يتعيَّن علينا أن نفهم أنَّ حياةَ اللُّغة لا تتكوَّن من حالاتِ عُزلةٍ يتمّ تصويرها على فتراتٍ، بل من تجميعاتٍ وتزاوجاتٍ وزواجاتٍ؛ وأنَّ الكلمات لا تُساوي شيئاً في ذاتها (وهنا يتمّ إيلاء قدرٍ ضئيلٍ من الاهتمام إلى علم الاشتقاق[39]، وأنَّ تكاثرها أو تموُّجها هو الذي يفتحُ على العكس سبيلاً إلى إقامة حلم اليقظة. ويُقابِل باشلارد "الشَّفافة الغامِضة" بعمقِ أغوار الأسطح المُفعَمة بالحركات الزائِلة والميول المتعدِّدة والأمور العابرة. ومردّ ذلك إلى أنَّ الفعل حَلِمَ (rêver) لا يعني، من منظار فهمه للأمور، أن نسكنَ في كلمة ما، بل أن ننتقِل باستمرارٍ من كلمةٍ إلى أخرى. فلكلِّ شخصٍ، بحسب الظروف (وتكون صيغة حلم اليقظة، أي ما يُسمِّيه باشلارد "حلم اليقظة"، ظرفيّةً بشكلٍ أساسيٍّ، فهي محض مصادفةٍ وصدفةٍ غير متوقَّعةٍ وأمر طارئ...)، ميلُه الخاصّ ورغبتُه وحقلُ انجذابه، ولا تُشكِّل القراءة بالتالي سوى مَيلٍ، فتكون بذلك المرادِف الكامل لحلم اليقظة. فالكلمات لا تدلُّنا بلْ تحثُّنا. ولا تهمُّنا إلاّ بقدر ما تجرِفنا. فهي تجذِبنا وتنسحِب بالحركة نفسها.

"ظانّاً نفسي مُستغرِقاً في التفكير، غالباً ما كنتُ مستغرِقاً في أحلام اليقظة"[40] إذ يتعارَض حالِم الكلمات مع المفكِّر. ولكنَّ الفعل الفرنسيّ **استغرقَ في أحلام اليقظة** (rêvasser) يُعبِّر بشكلٍ أفضل، بالنَّظر إلى اللاّحقة التي تُلصَق في آخره، عن بطء هذه السيرورة وخضوعها للمصادفات وتعرُّجها. لأنَّ الكلمات، وإنْ كانت تجنَحُ أو تميل، إلاّ أنَّ ذلك يتمّ بلا غايةٍ، بل في انسياقٍ لا متناهٍ يسير بالعكس على غير هدى. كما أنَّنا لا نُتِمُّ حلم يقظةٍ ولا

(39) المصدر نفسه، ص 42.

(40) المصدر نفسه، ص 26.

ننجِز قراءةً، ومردُّ ذلك إلى أنَّ لا الأوَّل ولا الثانية يطمحان إلى بلوغ أيّ وحدةٍ نهائيّةٍ. ولا تعود الكلمات وحدها موضوع البحث هنا، بل تتعلَّق المسألة بإجراء تمييزٍ جوهريٍّ بين تهيُّؤَين ذهنيَّين، أي بين شكلَين فِكريَّين يُطلِق عليهما باشلارد اسمَي **جدليّات التجاور** (dialectiques de juxtaposition) و**جدليّات التراكب** (dialectiques de superposition). وفي الحالة الأولى، "تُقدَّم الجَميعة(*) للتوفيق بين ظاهرَين متناقضَين. إذ تُشكِّل الجميعة المسعى النِّهائيّ" أمّا بالنِّسبة إلى حالة جدليّات التراكب، "تُشكِّل الجميعة على العكس البداية، إذ: تنقسِم الصورة التي تجسِّد المادّة إلى جدليّةٍ حول المُستغوِر والظاهر"[41]؛ وتعقُب الحَدس المباشر تجاه وحدةٍ ما تعدُّديّة المواقف إزاء الغرض وتشعُّب الفرضيّات ولعبة التناقضات المحتومة (بين المُستغوِر والظاهر على سبيل المثال). ويعمَد باشلارد، بغية دعم برهنته، إلى استدعاء هيغل وقانون "العالَم المعكوس"، ومفاده: ما يكون أبيض، كما يؤكِّد، في نظام العالم الأوَّل، "يُصبِح أسود في نظام العالم المعكوس، بحيثُ أنَّ الأسود يشكِّل ذاتيّةَ الأبيض في إطار تحرُّكٍ جدليٍّ أوَّل" ويتخطَّى هذا التجاوز لمبدأ اللاّتناقض النطاق التفسيريّ الذي أطلق عليه باشلارد اسم "تحليل نفسيّ" في بواكير مؤلَّفاته الأدبيّة، والذي أطلقَ عليه اسم "الظاهراتيّة" في مؤلَّفاته الأخيرة. فهو يميل إلى تقليص المسافة التي كانت تفصل لدى هايدغر فَصْلاً جذريّاً بين القارئ ـ الفيلسوف والمؤلِّف ـ الشّاعر.

(*) وتُسمّى أيضاً "حصيلة"، وهي نتيجة الجَمع بين الطَّريحة والنَّقيضة في الجدل الهيغليّ.

(41) Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos* (Paris: José Corti, 1948), pp. 25-26.

يكون القارئ الباشلارديّ المدفوع إلى التسليم بهذا التجاوز لكي يتطابق مع ترقّي حلم اليقظة المُعبَّر عنه خطيّاً، شبيهاً بالشّاعر. ولكنّه لا يدّعي البتّة بأنّه يتقمّص شخصيّته، ولا يسقط في نقدٍ "شعريٍّ" باهتٍ بالمعنى التقريبيّ لهذه الكلمة. إلاّ أنّ الشاعر لا يتطابق بدوره أيضاً البتّة تطابقاً تامّاً مع حلم يقظته الذي لا يكفُّ، كونه يُشبِه الرَّغبة واللااستقراريّة الصور، حتّى ولو كانت صوراً تعكسُ "السُّكون"، عن النُّزوع نحو ما يتوارى. ويركن هذا القُرب، أي هذه **المشاركة** الوجدانيّة، بين الشّاعر وقارئه على الفكرة التي كثيراً ما يتمّ التعبير عنها والقاضية بأنّ كلاهما يُحيلان إلى قوام التجربة المحسوس من دون أن يتمكّنا أبداً من بلوغه. ويفترِض المنهج الباشلارديّ، بشكلٍ سابقٍ لكلّ فعل تأليفٍ أو كلّ قراءةٍ وكشرطٍ لتحقُّقهما، وجود حياةٍ صامتةٍ إزاء العناصر والأغراض. ويرمز ذلك إلى "الحقبة" التي كنّا نعيش فيها في أُلفةٍ مع النار وفي وِئامٍ مع الماء والهواء والتربة. ولكن باعتبار أنّ هذه التجارب التجريبيّة كانت صامتةً، فهي لم تنجَح في إنتاج شيءٍ سوى إذعانٍ صرفٍ للمعطى المحسوس. فقد بقيت حبيسةَ وجهة نظرها وكأنّها في غلافٍ خادِرة اليرقانة. وتنقلنا الكتابة لعيشِ تجربةٍ مختلفةٍ تماماً. فالقفزة التي تُحدِثها من خلال حجب احتكاك الأشياء عنّا وإخضاعِنا جسداً وروحاً لَلَمْس الكلمات، تُشرِّع باب حقلها التجريبيّ الخاصّ على مصراعَيه. "فعلى الصعيد الظاهراتيّ، تتعلّق المسألة بأن ننتقِل إلى صورٍ غير مَعيشةٍ، أي إلى صورٍ لا تُعدُّها الحياة بل يبتدِعها الشاعر. إذ تتعلّق المسألة بأن نعيشَ غير المَعيش وبأن ننفتح على انفتاح اللُّغة"[42] فأن نبتدِع انطلاقاً من "غير المَعيش أو

(42) Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (Paris: PUF, 1957).

"**اللاّمُعَدّ**"، هذا ما تجيزه اللُّغة من خلال إتاحة المجال لنا بالولوج إلى نطاقها التجريبيّ الخاصّ. والحال أنّ باشلارد حين يتحدَّث، كما يفعل هنا، عن "الشاعر"، فمن غير المؤكَّد أنّه لا ينسب لنفسه لو جزءاً على الأقلّ من الامتياز. وإنّ حماسة الجدَّة هذه تُحرّك قراءاته الكبرى كلّها. وهو موضوعٌ يقترن بموضوع **السذاجة**، فمن شأنِ غير المسبوق أن يوجّه عمليّة التقدُّم عبر القصائِد. وهو ليس الشيء الذي نُقبِل عليها للبحث عنه وحسب، بل هو ما نبتكِره فيها على مرّ اللّحظات. فالسعادة النادرة التي يمنحنا إيّاها الشعراء، إنّما هي سعادة الانبهار بمعنى **الابتكار المُبهِر**. إذ إنّنا نشعر بأنّنا أشخاصٌ جدد حين نكون أمام صورةٍ لم نعرِفها من قبل. فنشعر بأنّنا جدد وبأنّ شيئاً يأسرنا في الحال. ونشعر بأنّ كلاماً جديداً يأسرنا ويسكننا في الحال، وهو كلامٌ لا يلتمِسُ إلاّ أن يُستكمَل داخِلنا. "فالشّعر هو انبهارٌ، وتحديداً على صعيد الكلام وفي الكلام ومن خلال الكلام"[43] هو ذا السّبب الذي يُحتّم علينا أن نضفي على نقد باشلارد صفة المُبتكر. لا لأنّ المؤلّف ينسُب لنفسه صفةً شعريّةً، بل لأنّ الشّعر يجعل من كلّ قارئٍ حقيقيّ فاعِلاً في اللُّغة.

لنظريّةِ فوريّة الشُّعور بالجدَّة تطبيقها المباشر في الشّعر المُعاصِر، حيثُ يؤكّد باشلارد ما يلي: "أَدخَلَنا شعراء عصرنا إلى عَهد الشّعر المُفاجِئ، أي الشّعر الذي لا يُثرثر، ولكنّه يسعى دائِماً إلى العيش من خلال الكلام الأوّل"[44] ويكفي ربّما أن نتأمّل في التركيب التعبيريّ الآنِف الذّكر **كلام أوّل**، لكي نقيس بدقّةٍ كلّ ما يفصل الفِكر الشّعريّ العلميّ الذي نادى به هايدغر عن نظيره لدى باشلارد. ويتمّ إعلان الحساب الختاميّ على شكلِ لائِحةٍ بالتناقضات

(43) Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle* (Paris: PUF, 1961), p. 77.

(44) المصدر نفسه، ص 76.

مصطلحاً تلو الآخر، كالآتي: بينما تُعنى النظرية الأولى بشكلٍ أساسيٍّ، لا بل استحواذيٍّ، بدراسة شاعرٍ من الزمن الماضي يكتب بأسلوبه الخاصّ، تولي الثانية اهتماماً لدراسةِ أعمالٍ أدبيّةٍ جديدةٍ متحدِّرةٍ من مناطق لغويّة متنوّعة؛ وفي حين يتأمَّل الفيلسوف الأوَّل المظهرَ التذكاريّ للكلمات، يتبَع الثاني ديناميّة انحِدارها؛ وبينما يتحدَّث الأوَّل عن **قصد قولٍ**، يتبنَّى الثاني الفِكرة القائِلة بوجود قوَّة جَذب خاصّة بالكلام ويكتُب عن قوَّة اندفاعه وينخرِط في جهاز اللُّغة العضويّ؛ وأخيراً، في حين يجذب الأوَّل القصيدة في اتِّجاه **اللُّوغوس**، ينجرِفُ الثاني باتِّجاه جنوحِها.

وعليه، ما الذي جرى في مجال الفلسفة بعد صدور كتاب **التحليل النفسيّ للنار** (*La psychanalyse du feu*) عام 1938؟ ما هو الشيء الذي حدَثَ والذي لم يحدث حين بدأ هايدغر قبل ذلك ببضع سنواتٍ بتأليف بواكير تفكُّراته حول هولدرلين؟ إنَّه اهتزازٌ طفيفٌ. بالكاد تشقُّق. بيد أنَّه شيءٌ يعتدي على التماميّة الفلسفيّة لنهجٍ فِكريٍّ اشتُهِرَ قبل ذلك ببضع سنواتٍ من خلال مجلّة **الفِكر العلميّ الجديد** (*Le nouvel esprit scientifique*). أو على نحوٍ أوسع، إنَّه شيءٌ ما يمسُّ عمليّة إنشاء الخطاب الفلسفيّ بوصفه كذلك. وفي الواقع، من الممكن أن يُطرَح هذا السؤال على مرحلتَين، كالآتي: أوَلا يزال باشلارد يُعتبَر فيلسوفاً حين يكتب "تحاليله النَّفسيّة"؟ وإن كان الجواب نعم، ماذا عن هذا التصوُّر الذي يصوِّره كشاعرٍ؟ إليكم بعض عناصر الإجابة.

لم يتخلَّ هايدغر في إطار مقاربته لشعر هولدرلين عن دورَيه كمدرِّسٍ ومحاضرٍ. وهما دوران يرتبِطان طبيعيّاً بممارسة الكتابة، ولكنَّهما كتابةٌ تعترِضها باستمرارٍ الشَّفويّة، فتتولّى بذلك الجانب المغامِر والمُجازَف به على أيّ حالٍ الملازِم لشروط تحقُّق الدَّرس والمحاضرة. فما يُقال أمام جمهورٍ من المستمعين لا يكون مرصوداً قبليّاً لأن يُطبَع. ولا تصِلنا اليوم هذه الدروس وتلك المحاضرات

بوصفها أجزاءً من **الأعمال الأدبيّة الكامِلة** (*Gesamtwerk*) إلاّ بواسطة لعبةِ معطياتٍ ظرفيّةٍ معقَّدةٍ تكون حصيلة المفاعيل المترتِّبة عن التاريخ الجماعيّ وعن عمليّة بناء صورةٍ شخصيّةٍ. فنحن نقرأ باشلارد من منظورٍ مغايرٍ تماماً، ألا وهو: منظور العمل الأدبيّ المُصمَّم والمسلَّم به بوصفه كذلك. والحال أنَّ هذا الفيلسوف الذي يتَّخِذ قرار تأليف كتابٍ مثل **التحليل النفسيّ للنار** يخطو خطوةً إلى الأمام. ولا يخلو قراره هذا من تحوُّلٍ ما في أسلوبه.

لقد تلقَّفَ هايدغر وباشلارد القصيدةَ في الفلسفة كما لم يفعل أيّ شخصٍ قبلهما. وبهذا المعنى، إنَّهما يفتتِحان عالَماً فِكريّاً لا تمثُل فيه القصيدة كخزّانِ اقتباساتٍ أو على الأفضل كغرَضٍ تفكُّرٍ وحسب، بل بوصفها صيغةً يتعذر استبدالها عن ما يسعى إلى قوله الفيلسوف من جهته، وبطريقةٍ ما أيضاً عن ما يسعى إلى قوله شخصٌ مفكِّرٌ مستقلٌّ. بيد أنَّ هايدغر يمكثُ في عمليّة إعادة التقويم هذه عند حدود خطٍّ انسحابٍ يُبطِل تقريباً أهميّة تصرُّفه - إذ إنَّ هولدرلين وجورج وتراكل يمثِّلون حالات استثناءٍ أكثر ممّا يشكِّلون أمثلةً، ولا يسعهم بهذه الصِّفة أن يضطلِعوا بدور الضامِنين لنظام الكليّة الشِّعريّة. فما كاد هايدغر يوارِب الباب حتّى عادَ فأوصده. أمّا باشلارد، فهو يُشير إلى أمرٍ مغايرٍ تماماً، أي: إلى دربٍ يُفضي، من جملةِ أمورٍ أخرى، إلى لغات الأقليّات مثلما يتصوَّرها دولوز. فإثر قراءة مؤلَّفات الشُّعراء، يخلقُ باشلارد لغةً خاصّةً بواسطة تعبيريّته الخاصَّة وطريقة تعبيره المرتبِطة ارتباطاً مباشراً بأشكالٍ محسوسةٍ و"حلم يقظته" المُستخدَم بوصفه آلةً لإمالة الاستعمال[45] فما من شيءٍ يُطابق

(45) انظر على سبيل المثال الملاحظات الشَّهيرة حول مؤنَّث بعض الكلمات، على غرار: الصِّفة الفرنسيّة centaurée (سنتورة) التي يُستعاض بها عن الصِّفة centauresse (سنتوري) كمؤنَّثٍ لكلمة centaure (سنتور).

مشروعاً ثورويّاً في هذه الإمالة، وإنَّ لغة باشلارد لا تنزع في شيءٍ البتّة إلى "منح الصَّرخة تركيباً لغويّاً"[46] مع أنَّه ينبغي أن يكون المرء أصمّاً لكي لا يسمع على سبيل المثال، خلف شلّال الأسئِلة المحفوفة بالمخاطِر في ذكرى التجارب التي نعجز عن وصفها على النحو الأكبر، ضغطَ المُجَمجَم وطريقةً في دفع ممارسة الكلام إلى حدودها القصوى. ولهذا، لا يكتبُ باشلارد بالضَّبط باسم الذاتيّة. كما ينزع الجهد المتواصِل الذي يبذله إلى إثارةِ نمطٍ معيَّنٍ من الذكريات الجماعيّة وإلى استحضارها، أي: إلى جعل بعض عناصر الذاكرة تأتي للمشاركة في اللُّغة، وإلى جعل اللُّغة بالنِّسبة إلى كلّ قارئٍ بمثابة المكان الذي يتمّ في كنفه استقبال ذاكرةٍ عريقةٍ في القِدَم. مُتتبِّعين هكذا "خصائِص أدب الأقليّة"[47] بحسب دولوز وغاتاري، نُدرِك بسهولةٍ أنَّ ما يُميِّز في العمق باشلارد عن هايدغر إنَّما هو المجازفة القاضية **بتغريب** اللُّغة الفلسفيّة والتي يخوض الأوَّل غمارها في حين يُحجِم الثاني عنها. وهي مجازفةٌ يعتبِرها فتغنشتاين ممكنةً طبعاً إلى حدٍّ ما: "فأثناء ممارسة الفلسفة، نصل إلى مرحلةٍ تستحوِذ علينا فيها الرغبة في تلفُّظِ صوتٍ مُجَمجَم"[48]، مثلما يؤكِّد في كتابه **بحوثٌ فلسفيّة** (*Investigations philosophiques*). ولكن سرعان ما يستعيد باشلارد العالِم بالمنطق على النحو الأكثر براءةً زِمام قيادة دفَّة السفينة بعد أن أبحرَ إلى عرض هذه الجزيرة المجهولة التي كان قد وطِئها بقدمِه الفلسفيّ.

---

(46) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* (Paris: Minuit, 1975), p. 48.

(47) المصدر نفسه، ص 33.

(48) Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), § 261.

الملحق 3

لِمَ كان هايدغر بحاجةٍ إلى هولدرلين؟

كان هايدغر يملك سرّ إخضاع اللُّغة الألمانيّة إلى ما لا نهاية له، هذه اللُّغة التي لم تكن تُبدي أيّ مقاومةٍ إزاءه أصلاً. وقد اعتادَ أن يُطلِق على هذا اليُسر وعلى هذه السُّهولة اسم "الفلسفة" فلقد فَهِمَ سريعاً جدّاً (ولكن ليس قبل عام 1933 أو عام 1934 في الحقيقة) أنَّ من شأن هذا اليُسر وتلك السُّهولة المرتبطَين بالاستحواذيّة التي يتمّ إظهارها بوضوح هي أيضاً في طريقة عمله النَّفسانيّ، أن تُعرِّضه لخطر الوقوع في نوعٍ من التكرار اللّامتناهي. وأسوةً بكبار المصابين بهوس الاستحواذ، كان مارتين هايدغر يملك مَلَكَةَ الشُّعور بالسأم بشكلٍ هائِل. وقد ظهَرَ هولدرلين في الوقت المناسب، متحلّياً بمظاهر أخوَّةٍ شبه أعجوبيّةٍ (إنَّها إحدى حالات الأخوَّة التي نختلِقها في الحقيقة من خلال اللُّجوء إلى عمليّة الإسقاط النَّفسيّ على صورٍ بعيدةٍ، وغامضةٍ حكماً بالتالي، بيد أنَّ عمليّة الإسقاط هذه تكون نافِذةً للغاية وضروريّةً للغاية ونافعةً للغاية، لدرجة أنَّها تنتهي إلى إعادة تشكيل الوَهم الذي كان يُلهِمها، بما في ذلك نصوص هولدرلين، وفقاً للمُقتضيات الخاصّة

بكلّ أخوّةٍ)، وقد عمَد هولدرلين في الوقت نفسه إلى تزويد الاستحواذ بقوتٍ وبمقاومةٍ ضروريّةٍ في اللُّغة الأمّ. لأنّه، وبالرُّغم من كلّ شيءٍ، لم يكن الأخ فريدريك(*) يمدُّ الفيلسوف بسلاسِلَ تصوُّراتٍ، بل بصورٍ وباستعاراتٍ وبمجازاتٍ، أي بكلّ الأشياء التي كان يتوجَّب على الفِكر أن يُحوّلها باستمرارٍ إلى لغةِ المنطق، أي إلى ما كانت تُطلق عليه اللُّغة نفسها اسم الإدراك المنطقيّ. ومن خلال هذا التحويل، كانت اللُّغة تكسِبُ في الوقت نفسه احتكاكاً بنفسِها يُجدِّد نشاطها ويجعلها تنشط في حيِّزٍ كان باستطاعتها أن تتغرَّب فيه. أن تتغرَّبَ لكي تختبرَ بشكلٍ أفضلٍ العودة إلى ذاتها. وتغذّى هايدغر من هولدرلين. فقد نهَلَ بنهمٍ من قصائِده. وقد جعلها قوت فِكره وطبقَه الأساسيّ. فقد تعيَّنَ عليه أن يهضمَ فِكر هولدرلين. فما يكتبه عن الشّعر، ولكن ليس عن الشّعر وحده على الأرجح، هو عبارةٌ عن عمليّةِ هضمٍ بطيئةٍ وطويلةٍ لفِكر هولدرلين. إنّها عمليّة هضم طويلة وبطيئة للّغة الألمانيّة وللعلاقة مع اللُّغة الألمانيّة مثلما كان يُقدِّمهما له هولدرلين.

كان هايدغر بحاجةٍ إلى هولدرلين لأنّه كان بحاجةٍ إلى اللُّغة الألمانية، وأنّ هذه اللُّغة كانت تُمثِّل الغرض الذي كان يربِطه ارتباطاً مباشراً على النحو الأكبر بطفولةٍ لا تُقاوَم تُجسِّدها صورة الطفل الذي يكون في طور التعلُّم، أي في الزمن الذي لا شيء فيه يُبدي مقاومةً، وبخاصّةٍ اللُّغة. فأن يُصبِحَ المرء فيلسوفاً، كان يعني ذلك بالنِّسبة إليه، من جملةِ أمورٍ أخرى، أن يلمس مقاومة اللُّغة وأن يتعثَّر بظاهِرها الخارجيّ المُظلِّل والمُقاوِم والحلميّ، وأن يجعلها لا تُقاوَم - وهذا ما أباحه هولدرلين.

(*) أي هولدرلين، لأنّ اسمه الكامل فريدريك هولدرلين.

لا بدّ لنا دوماً من طرح التساؤلات حول ولوج العلماء إلى مراكز النفوذ. لأنّهم يعمَدون إلى اقتحام الأبواب من خلال علومهم أكثر ممّا يفعلون ذلك في نظام المؤسّسات البشريّة.

أن نُنشئ حقبةً

(باديو وسيلان وسيغالين)

غريبٌ هو هذا التلازُم الذي يربِط بشكلٍ شبه دائِم بين عمليّة تأسيسِ حقبةٍ وعمليّة طرد مجموعةٍ بشريّةٍ، سواء كان هذا الطرد حقيقيّاً أو رمزيّاً. فكما لو أنَّ عمليّة تجديد الزمن كانت تستوجِب بذل هذا النوع من التضحية الجماعيّة، أي هذه الطريقة في رصّ الصفوف. وكما لو أنَّ صفاء حقبةٍ جديدةٍ كان متوقّفاً على إجراء طقسِ "تطهيرٍ" جماعيٍّ مشتركٍ. وبهذا الصدد، تبقى عمليّة طرد الشُّعراء خارج المدينة نموذجيّةً بسبب جلائِها. وفي سياق تصوُّر أفلاطون لهذه العمليّة، تكون الكلمات المُستخدَمة معبِّرةً مقارنةً مع تلك الكلمات كلّها التي شهِدتها بلا أدنى ريبٍ عدّة سياقاتٍ مماثلةٍ، مع اتّسامها دائِماً بطاقةِ الإدراك المُربِكة الدالّة على نهايةِ أمر وبدايةِ أمرٍ آخر في آنٍ، أي مع اتّخاذها القيمة الحَدِّيّة الثقيلةِ الوطأة نفسها والوائِقة من نفسها والتي لا تخلو من المبالغة أيضاً، ومفادها: "لقد تخلّصنا منهم"[1] - (nous en avons fini) وهي كلماتٌ تتأثّر

(1) "الآن، يبدو لي يا صديقي أنّنا تخلّصنا من هذا الجزء من العقاب الذي يتعلّق =

بالتضمين المعدّل الذي يُشبِه تنفُّس الصُّعداء والمُتمثِّل بكلمة: **وأخيراً!** (Enfin). **وأخيراً**، لن يسير العالم كما في السابق. **وأخيراً**، ها نحن قد تحرَّرنا من الأشخاص السيِّئين. **وأخيراً**، بات باستطاعتنا أن ندخل بسهولةٍ إلى نظامنا **الخاصّ** وإلى مثالنا الأعلى **الخاصّ**- ولكن ينبغي أن نحترِس من كلماتِ **أخيراً**. وأن نتعامل بحذرٍ مع مفهوم **النهاية** التي تتضمَّنها، أو مع مفهوم الحلّ الأخير الذي تنقله بمنتهى الدقَّة لدرجة أنَّه يمرُّ بشكلٍ خَفيٍّ لا يفطن له أحد (ففي الواقع، إنَّها كلمةٌ لا يُجهَر بها مُطلقاً، بل تُهمَس).

فقد يُقصَد بعبارة "لقد تخلَّصنا منهم" أمرَين جدّ مختلفَين، ألا وهما: من جهةٍ الولوج الممكن إلى عالم جديدٍ والاكتمال المتألِّق للمشروع والانتقال نتيجةً لذلك من عالم الفِكر إلى عالم القرارات. فلقد تخلَّصنا من الأفكار وحان وقت الأفعال - أو وقت أيّ شيءٍ آخر ببساطةٍ. وإنَّ هذه العبارة التي تدَّعي وضعَ حدٍّ للمسألة والتي تتظاهر بأنَّها تضرِبُ صفحاً عن الندم الملازِم لكلِّ مسلَّمةٍ والتي تتجاهَل الطابع الانتقاليّ الذي يطبَع كلَّ عبارةٍ وكلَّ تمثيلٍ، تتَّسِم بطابعٍ مثيرٍ للقلقِ بوجهٍ خاصٍّ لدى الفيلسوف. فخلف عبارة "التخلُّص من" (en finir avec) يكمن الحلم التراجيديّ، على غرار ذلك الذي يُراوِد ليدي ماكبث (Lady Macbeth) مثلاً، أو ذلك الذي يلازِم العالم الساديّ(*) وهو حلمٌ يتَّجِدُ خفيّةً بما لا ينتهي أبداً، بما

= بالخطابات والحكايات على لسان الحيوانات، لأنّنا خطبنا في المضمون وفي الشّكل"، نقلاً عن أفلاطون من كتاب *République*, 398b.

(*) نسبةً إلى دوناتيان ألفونس دو ساد (Donatien Alphonse François) وقد اشتُهِرَ باسم "ماركيز دو ساد" (Marquis de Sade). كان أرستقراطيّاً ثورياً فرنسيّاً وروائيّاً. كانت رواياته فلسفيّةً ومتحرِّرةً من كافّة القوانين الأخلاقيّة الاجتماعيّة، وتتناول مواضيع وتخيُّلات بشرية دفينة مثيرة للجدل وأحياناً للاستهجان من مثل البهيميّة والاغتصاب. إلخ. كان من دعاة أن يكون المبدأ الأساسيّ هو السّعي للمتعة الشّخصيّة المُطلقَة من دون أيّ قيودٍ تُذكَر =

لن ينتهي أبداً - أي بالشكّ والخوف وطيف الأموات، أو الإله المُنتقِم، وخطرهم المُحدِق... والذي يُناديهم ربَّما هَمْساً.

بيد أنَّ هذه العبارة تتَّخِذ معنى معاكِساً حين يتلفَّظ بها مستبعَدو الحقبة الجديدة. فهي تنقل الشُّعور بزمنٍ ولَّى والإدراك الحسيّ لانشقاقٍ زمنيٍّ، فضلاً عن أحاسيس الخسارة والإقصاء والتخلّي التي يستتبعها ضِمناً مثل هذا الحَدَث. ويوضحها نور الكآبة الخافِت. "لقد تخلَّصنا من العالم القديم"، ويضربُ إثبات الحالة هذا جذورَ تَوقِهُ الطويل والذي لا ينضَبُ إلى الماضي في أعمال ليوباردي على سبيل المثال، كما في القرن التاسع عشر برمَّته. فلقد ولَّت "الحياة السابِقة"، ولَّى عهد الجمال ولَّت "الأوقات السَّعيدة" كما يؤكِّد بودلير بصوتٍ مهدَّج بنبرةٍ ما لا يُعوَّض. وتُشكِّل كلمة **واأسفاه** (Hélas) المؤشِّر العاطفيّ على هذه النهاية. كما تُعبِّر كلمة **واأسفاه** عن نبرة صوته الغامِضة وعن تصرُّفه وعن تنهُّده.

> تُعتبَر كلمتا واأسفاه ووأخيراً بمثابة واسِمَي تأثُّرٍ أوَّليٍّ ويُمكننا أن نُصنف في خانتِهما التمثيلات الذهنيّة كلَّها التابِعة للزمن الجماعيّ والصور كلّها الخاصّة **بالحقبة**. فهما تُحدِّدان طبقة الفِكر وموسيقاه الخلفيّة. وكونهما تتجاوزان التفاوتات الأيديولوجيّة، وباعتبار أنَّهما تكونان غير قابلتَين للاختزال، ولا سيَّما أنَّه يتعذَّر تبسيطهما إلى التمييز بين التقدُّميّة والرَّجْعيّة الذي لا تكترِثان به، فهما ترِدان في إطار العمل اللُّغويّ

= سواء أخلاقيّة أو دينيّة أو قانونيّة. احتُجِزَ ساد في عدَّة سجون في فتراتٍ متقطِّعة لنحو 32 عاماً من حياته. كما تمّ احتجازه في مصحٍّ للأمراض العقليّة. ومعظَم كتاباته تمّت في أثناء سجنه. وتمّ اشتقاق مصطلح الساديّة من اسم الماركيز دي ساد ليُصبِحَ مرادِفاً للعنف والألم والدمويّة.

بوصفهما تمثّلان عمليّة تمثيل الوقت أو ملامسته. وعلى الأرجح، ثمّة مفكّرون يُمثّلون توجُّه **والأسفاه** في مقابل مفكّرين آخرين يُمثّلون توجُّه **وأخيراً**، ولكن من المرجَّح أكثر أنَّ كلاً منهم لا يتوقَّف، وهو يظنُّ أنّه يتقدَّم نحو حقائِقه، عن الإبحار بين هذَين المفهومَين.

نجِدُ مثالاً موضحاً لمثل هذا الإبحار في التفكُّر الذي يُجريه آلان باديو حول الشِّعر. فقد كان هَمُّ باديو الأوَّل، حين استعرَضَ مسألة وجود الشِّعر، أن يرسِم في الواقع حدود حقبةٍ. ففي مقالته التي تحمل عنوان[2] "**عصر الشُّعراء**" (L'âge des poètes)، يرجِعُ إلى مفهوم كان قد "أدخله" قبل ذلك بثلاثِ سنواتٍ في كتابه **بيان من أجل الفلَسفة** (*Manifeste pour la philosophie*) وهو مفهومٌ لا ينتمي، كما يؤكِّد باديو، إلى علم التاريخ ولا إلى علم الجمال، بل إلى الفلسفة. "فعصر الشُّعراء هو عبارةٌ عن **فئةٍ فلسفيّةٍ**" (انظر *PP*(*)، ص 22)، ويعني

---

(2) انظر: Alain Badiou, *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, sous la direction de Jacques Rancière, Bibliothèque du Collège International de Philosophie (Paris: Albin Michel, 1992).

ويُعيد هذا المؤلَّف في عنوانه الفرعيّ السؤال الذي طرحه هولدرلين، ألا وهو: "... لِمَ نجد، في زمن الظلمات البائِس هذا، شعراء؟" والذي سبقَ لهايدغر أن فسَّره في كتابه *Chemins qui ne mènent nulle part* بعنوان *Pourquoi des poètes en temps de détresse?* (انظر ص 272–273 من هذا الكتاب). وإنّ المقصد الذي يُعرَض عبر هذا المؤلَّف يكمنُ، مثلما يُشير إليه رانسيار في التمهيد الذي يُعدُّه، في رسم "ميدانَ تفكُّرٍ جديدٍ حول ما يعنيه الفعل فكَّرَ في مجال الشِّعر". وتستوقِفنا المساهمتان الأولى والثانية بوجهٍ خاصّ في هذا المؤلَّف، ألا وهما: مساهمة آلان باديو في مقالته "عصر الشُّعراء"، ومن ثمَّ مساهمة فيليب لاكو بارت في مقالته التي تحمل عنوان "Poésie, philosophie, politique" ومن الآن فصاعِداً، سنُشير إلى الإحالات الدالَّة على هذا المؤلَّف بالرمز الفرنسيّ *PP* متبوعاً برقم الصَّفحة.

(*) يُشير هذا الرمز إلى المؤلَّف الذي يحمل عنوان: *La politique des poètes: Pouquoi des poètes en temps de détresse*، انظر الهامِش السابق.

ذلك "أنَّه يُنظِّم فِكراً خاصّاً حول علاقةِ الشاعر بالفلسفة مثلما **تظهر** من وجهة نظر الفلسفة نفسها" وقد وصَف باديو هذه العلاقة بالطريقة التالية: "في ظرفٍ يتمُّ فيه لأْم الفلسفة إمّا بالعلم أو بالسياسة، يحتلُّ بعض الشُّعراء، أو بالأحرى بعض القصائِد، المكانَ الذي جرت العادة أن تنكشِفَ فيه إستراتيجيّاتٌ فِكريةٌ فلسفيّةٌ بحصر المعنى ويُردِف قائِلاً: "إنَّ قصائِد عصر الشُّعراء هي تلك التي لا يكون فيها القول الشِّعريّ عبارةً عن فكرٍ ما أو من شأنِه أن يُعلِمَ بحقيقةٍ ما وحسب، بل إنَّه يكون أيضاً مُلزَماً **بالتفكُّر بهذا الفِكر**" وعليه، ثمّة تَطاولٌ (ويستخدِم باديو مصطلحَي **ثَلم** (ébrèchement) أو **استرجاع** (recouvrement)) للشِّعر على الفلسفة والذي كانت توكَل إليه عادةً مهمّة التأمُّل في زمنِ الفِكر هذا. وتكثر الأمثلة على هذا التطاوُل. وهكذا، يؤكِّد ريمبو في الرسائِل التي وجَّهها إلى ديميني (Demeny) وإيزامبار (Izambard)، ما يلي: "من الخطأ أن يقول المرء: أنا أفكِّر. والأصحّ أن يقول: شيءٌ ما يُفكِّرني ويُمكننا أن نضرب أيضاً مَثَلَ مالارميه الذي قال وهو يروي لِكازالي[3] الأزمة الفكريّة التي مرَّ بها عام 1860 ما مفاده: "لقد أمضيتُ للتوّ عاماً مُخيفاً، فكَّر خلاله فِكري نفسه، وتوصَّل إلى تصوُّرٍ مجرَّدٍ"

وفي أعقابِ هذه الأمثلة الشَّهيرة، يستشهِد باديو بعدَّة شعراء تفرِض نفسها في لحظةٍ معيَّنةٍ عندهم، وحتَّى على نحوٍ مركزيٍّ تماماً، فكرةُ وجود "فِكرٍ خاصٍّ بالقصيدة" ومن جملة هؤلاء الشُّعراء نذكر بيسوا (Pessoa)؛ وماندلستام (Mandelstam) العشرينيّات الذي يعتبِر أنَّ "الفِكر ـ القصيدة يستوجِب على الشَّخص الذي يطَّلع عليه أن ينطلِق من صميم التّيه ومن جهل الشَّخص التائِه بحصر

(3) رسالةٌ تمَّ توجيهها بتاريخ 14 أيّار/ مايو من العام 1867.

المعنى في العصر (*PP*، ص 27)؛ فضلاً عن سيلان بطبيعة الحال الذي يعتبِر أنَّ "الفِكر الواضِح غير المُضلِّل (*PP*، ص 28) لا يتحقَّق إلاّ على أنقاض القصيدة.

يستخرِج باديو ثلاثة قواسِم مشتركة بين هذه المذاهِب الشِّعريّة. أوّلاً، الرَّغبة في إيجاد منهج، والتي يُصوِّرها على سبيل المثال الكلام الذي جاء على لسان ريمبو، ومفاده: "نؤكِّد لكِ، إنَّه منهَج!"[*] (Nous t'affirmons, méthode!). ويُعلِّقُ باديو قائِلاً: "إنَّ هؤلاء الشُّعراء يُعدُّون في القصيدة منهج القصيدة. وإنَّ قصائِد المنهج تعقبُ خطابات المنهج (الفلسفيّة)" (*PP*، ص 29)[4] وثانياً، مشروع **إزالة التشيئية**، كالآتي: "يُفعِّل عصر الشُّعراء جِدالاً ضد المعرفة التي يُصار إلى فهمها بوصفها عمليّة استعراض الكينونة عبر الأغراض وضدّ الدلالة" (*PP*، ص 33). وهنا أيضاً يُمكننا أن نؤكِّد ما يروِّجه باديو من خلال ما أدلى به بونج (علماً بأنَّ باديو لا يستشهِد به) الذي يعتبِر أنَّ العمل على غَرض ما يكون في الواقع ذا طابعٍ مزيلٍ **للشيئية**[5] وثالثاً وأخيراً، فكرة **التضليل**. وتتعلَّق المسألة

(*) وردَت هذه العبارة في قصيدةٍ نثرية بعنوان ***Matinée d'ivresse*** في الديوان الشِّعريّ الذي يحمل عنوان ***Les illuminations*** بقلم آرثر ريمبو. ويبدو ريمبو في هذه القصيدة وكأنَّه يحتفِل صباح عشيّةِ ليلة ثمل، يوصَف عادةً بأنَّه يكون صباحاً تعيساً وكئيباً، فيُحدِث تلك الليلة المَجيدة مُعتبِراً أنَّها كشَّفَت له سرّ النشوة والفَرح الدائِمَين بفضل هذا "السمّ" الرائع والمحرِّر من القيود والقادِر أن يجري في العروق حتّى بعد انقضاء السَّهرة والعودة إلى حالة عدم التناغم السابقة. والمقصود بكلمة "سمّ" هنا ليس الخمر أو الحشيش بل الشِّعر، وذلك على سبيل الاستعارة.

(4) ويُمكننا أن نضيف إلى هذا المَثل ذلك الذي ضربه بونج والذي يحمِل الجزء الثاني من كتابه ***Grand recueil*** اسم ***Méthodes***.

(5) ينتزِعُ بونج من الأغراض كلَّ وظيفةٍ في نظام المعرفة بغية الانحياز لوَضعها بوصفها محض "شيئيّة"

هنا بإحباطِ حالات الدِّفاع كلِّها عن الحسّ التاريخيّ، وهي إدانةٌ يُظهِرها لدى ريمبو التعبير الشَّهير التالي "لن نرحل!" (on ne part pas!) والذي عمَدَ باديو إلى تأويله بوصفه يُشكِّل إحدى الطرق القاضية بإلغاء توجُّهِ حياةٍ بأسرها. وعليه، إنَّ عصر الشُّعراء هو ذلك العصر الذي يحاوِل التأمُّل في فراغٍ متأصِّلٍ في العالم، والتفكُّر فيه من خلال استبدال الفلسفة التي يجدّها شاغِرةً. وتُشكِّل القصيدة مكان هذا الاستبدال ومُشغِّله. والحال أنَّنا نرى هذا **العصر**، مثلما يؤكِّد باديو، إلى أُفولٍ، ومن المهمّ أن يأفُلَ وأن تُعيد الفلسفة تأكيد نفسها في المجال الفِكريّ.

إنَّ هذا العرض الذي يُقدِّمه آلان باديو هو عرضٌ متألِّق، وإنَّ هذه البراعة التي يتحدَّث بها مُقنِعةٌ. فهو يحوِّل في الواقع عدداً معيَّناً من ظواهِر الحداثة الأوروبيّة الجديرة بالملاحظة إلى مسائِل فِكريّة، ونذكر منها: أوّلاً، الطريقة التي يتقبَّل بموجبها الشُّعراء التاريخ، وفي إطار هذا التاريخ، عمليّة تغريبهم تحديداً إلى هامِش المجال الاجتماعيّ عقب وقوع الاحتفاليّة الرومنسيّة الشَّهيرة؛ وثانياً، الطريقة التي يدعم الشُّعراء بموجبها نهاية النظريات اللّاهوتيّة الكبرى، ولا سيَّما تلك المتعلِّقة بمفاهيم الوعي والمعرِفة والوَحدة بمفهومها الشّامل؛ وثالثاً وأخيراً، الطريقة التي يُقرُّ بموجبها الشُّعراء بمسؤوليَّتهم الخاصّة إزاء الكلام من خلال بثِّ فِكرٍ خاصٍّ في القصيدة (على غرار مالارميه). هذه كلُّها أسبابٌ تدفعنا إلى طرح التساؤلات حول منطق الفيلسوف، ابتداءً من الكلمات الأولى التي يستخدِمها.

"لقد أدخلتُ فكرة **عصر الشُّعراء** عام 1989" هاكم مفكِّر يُحدِّد لنفسه كنقطةِ انطلاقٍ ليس فكرةً أو نظاماً فِكريّاً، بل التاريخ الذي أوجدَ فيه فكرةً. وبالطَّبع، إنَّه يُكرِّس تفكُّره لمعالجة هذه الفكرة

نفسها التي كرَّرها لاحِقاً بعد ثلاث سنوات في كتاب **سياسة الفلاسفة** (*La politique des philosophes*). ولكن لا يسعنا ألاّ نتأثَّر بالظروف التي تحدُث في ظلِّها فكرةٌ معيَّنةٌ وبالأساليب التي تُقدَّم إلينا بموجبها وبترقّيها وبطرقها وأساليبها الخاصّة. ومن خلال إرجاعها إلى قولٍ سابقٍ، تتَّخِذ الفكرة شكلاً مغايراً تماماً، كما لو كانت تعرِضُ هنا وهناك، انطلاقاً من معطياتِ تجربةٍ ما (ولا أحد يستطيع أن يدَّعي أنَّ **عمليّة إدخال** فكرةٍ ما تتعلَّق بميدان التجربة) أساليب إعدادها. علماً بأنَّ الفكرة أو بنية الأفكار تتألَّف بالقدر نفسه من ما يتسبَّب في وجودها ومن ما هي عليه فِعلاً؛ ومن مسيرتها، ومن تحرُّكها ومن ما تكسِبه في هذا التحرُّك. وهذا ما يجعلها غير قابلةٍ للماثلة بالصيغة.

وهنا، لا يُصار إلى تشكيل الفكرة من خلال تمثُّلها في تكوُّنها وفي لزومها وفي قاعدتها البرهانيّة، أي باختصارٍ في **تكوينها**، بقدر ما يتمّ تشكيلها وفق مرجَع **صياغتها**، أي: "عصر الشُّعراء". وإنَّ جزءاً لا بأس به من خطاب باديو يُعنى بالضَّبط بتعريف الصيغة المعطاة. فكما لو أنَّ التفكُّر المُنغمِس تماماً في تقوية ذاته يرغب في أن يحسِمَ سلفاً الأسئِلة الخارجيّة. على غرار السؤال التالي مثلاً: من أين **تنبثِق** الفكرة القاضية بوجود **عصر الشُّعراء** - بعيداً هذه المرّة عن ارتقائِها في كنف أعمال آلان باديو؟ وما هو التحرُّك الذي تُسهِم به في تاريخ العلاقات القائِمة بين الشِّعر والفلسفة؟ وما هي التجارب التي تتلاقى معها؟ وما هي الشروط الضروريّة للولوج إلى الحقيقة التي تفترِضها؟ أو أيضاً السؤال التالي: ما المقصود بعمليّة تعيين حدود عصرٍ معيَّن؟ وبأيِّ نوعٍ من التصرُّفات تتعلَّق المسألة؟ ومع أيّ نوعٍ من العمليّات يتماهى؟ وإلامَ يرمي؟ أو أيضاً هذا السؤال الآخر بعدَ، ومفاده: ما المقصود بكلمة **شاعر**؟ تُحيل هذه الكلمة إلى عدَّة تعريفاتٍ تاريخيّةٍ وثقافيّةٍ وسياسيّةٍ لا يُمكن للفيلسوف أن يتجاهلها.

فهذه الأسئِلة كلّها تستحقُّ أن يتمّ طرحها ولو من أجل تقليص تأثير الدوار والتهويل الذي تُخلّفه لا مناص عمليّة إعلان عصرٍ ما - وهي كلمة تتصدّى لما يشتمِل عليها، ونعني به: الاعتبار الهسيوديّ(*) حول البشريّة والزمن الكونيّ.

إنَّها أسئلةٌ مُفيدةٌ إجمالاً. إلاّ أنّ فعل الإعلان نفسه يستحقُّ منّا وقفةً. ففي الواقع، يَمثُلُ فعل الإعلان استعادياً عن تقطيعاتِ الوقت الكبرى كعادةٍ قديمةٍ عزيزةٍ على قلب الفلسفة - أي بمثابة نبوئيّتها الاستِعاديّة. إنَّها عادةٌ متأصّلةٌ بقدرِ العادة الاستقباليّة(**) المعاكِسة لها التي تتشاطر معها أكثر من قاسمٍ مشتركٍ واحدٍ. فأن نعلِنَ الوقت، سواء في اتّجاه الماضي أو المستَقبل، يعني ذلك في الحالتَين أن نعلن أنفسنا أسياد تسلسلات الأحداث التاريخيّة. "فمن شأن معرفةِ ما حدثَ في البَدْء، أي النشكونيّة، أن تزوِّدنا بالعلم بما سيحدث في المستقبل"(6)، كما كان يقول ميرتشا إلياد (Eliade). فما ينطبِق على الذهنيّات القديمة ينسحِب على الخطابات النبوئيّة كلّها أيّاً تكن، بما في ذلك تلك المتعلّقة بالفلسفات التي تشهَدُ عندئِذٍ على علاقتها بالفِكر الميثولوجيّ.

وعليه، إنَّ الشَّخص الذي يرسِم معالم الوقت والذي يصوِّر الخطّ الفاصل بين العصور والذي يكبُّ على علم تسجيل الأحداث، يتقلّد شكلاً فريداً من نوعه من أشكال السُّلطة، وهي وإنْ لم تكن عبارةً عن سيطرةٍ فعليّةٍ على الوقت، إلاّ أنَّها على الأقلّ عبارةٌ عن

(*) نسبةً إلى الشاعر الإغريقيّ هسيود (Hésiode).

(**) علم يدرس الأسباب العلميّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة التي تدفع تطوُّر العالم العصريّ والتنبُّؤ بالأوضاع التي يُمكن أن تنجُم عن تأثير هذه الأسباب.

(6) Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris: Gallimard, 1963), p. 96.

عمليّة ممارسة سلطةٍ معيَّنةٍ على تمثيلات ذاك الوقت الذّهنيّة - ويُفضي ذلك إلى النتيجة ذاتها جزئيّاً. وذلك لأنَّ عمليّة الإعلان عن الوقت لا يُمكن لها أن تكون إلاّ إنشائيّةً: فأن نعلِنَ حقبةً يعني أن نوجِدها. ومهما جمَعنا رموزاً وضاعفنا المعطيات واستحضرنا أسباباً عديدةً، ما من شيءٍ سيُبرِّر تماماً هذا الإعلان إنْ لم تعمَد سلطةٌ مُعترَفٌ بها ومُعلنَةٌ إلى إعطائِه، بعيداً عن كلّ تثبُّتٍ محتملٍ، قمية الفعل. ونلمس هنا خطوةً أنطولوجيّةً تعمَد إلى إسقاط خطاب الوصف في العَرافة. ويحدُث شيءٌ من هذا النَّسق لدى إعلان "عصر الشُّعراء" شيءٌ ما يتَّصِف بطابعٍ متسلِّطٍ ومتعذِّر التحقُّق منه. أو إنَّه بالأحرى يتَّصِف بطابعٍ متسلِّطٍ **لأنّه** يكون من المتعذِّر التحقُّق منه.

وبالطَّبع، يُمكن القول إنَّ كلّ فكرةٍ يتمّ الإدلاء بها تكون إنشائيّةً من تلقاء ذاتها، بمعنى أنَّ فعل قولها يكفي لإيجادها. ولكن، في إطار الحالة التي نعالِجها هنا، لا يتمّ إرجاع السُّلطة إلى الفِكرة بقدر ما يتمُّ إرجاعها إلى الشَّخص الذي يُدلي بفعل القول. أسوةً بما يُعبِّر عنه هذا القول الاستهلاليّ، ومفاده: "لقد أدخلتُ الفكرة القائِلة بوجود **عصر الشُّعراء** عام 1989" وإذا عُدنا إلى المكان الذي ذُكِر فيه هذا "الإدخال"، أي في كتاب **بيان من أجل الفلسفة** (*Manifeste pour la philosophie*)، تُطالِعنا الإنشائيّة نفسها. فقد قيل أمرَين عن "عصر الشُّعراء"، ألا وهما: لقد وُجِدَ في الواقع ما عُرِفَ باسم عصر الشُّعراء؛ ولكنَّنا نقرأ على بُعدِ بضعةِ أسطرٍ بين مزدوجَين، ما مفاده: "أؤكِّد أنَّ عصر الشُّعراء قد **ولّى**"[7] (Je soutiens que l'âge des poètes est *achevé*). ويُشكِّل تعبيراً في الواقع (en effet) **وأؤكِّد**

(7) Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie* (Paris: Seuil, 1989), pp. 50-51.

أنّ (je soutiens que) الدعامَتَين اللّتَين تقوم عليهما الإنشائيّة[8]. فهما لا يُعبّران إلاّ عن عمليّةِ دعم نِظام تاريخيٍّ ينبغي أن يؤدّي فيه تقهقر الشّعر إلى عودة الفلسفة، تَماماً كما حدّد تقدُّمه السابِق في مجال الفِكر **تعطيلها** الوقتيّ.

تتعلّق المسألة برسم معالم الوقت، أي بتقطيع تتابُع العصور، تماماً كما يتمّ بواسطة كَلمةٍ واحدةٍ تنشيطُ إنشائيّةِ جملةٍ بأكملها. ولدى تطبيق هذه الطريقة، يغدو معنى العبارة ثانوياً. فأيّ فرقٍ تُشكّله عملية تحديد العصر (إنّه عابرٌ ـ للتاريخ، ومع ذلك يعمَد باديو إلى "موضعته - بغموض - بين فترة قيام حكومة باريس الثوريّة وفترة ما بعد الحرب العالميّة الثانية، أي بين عامَي 1870 و1960، أو بين رامبو وسيلان")؟ إلاّ أنّ هذا التحديد "يبقى خارج التصنيف الفِئويّ" في الواقع (*PP*، ص 21)! وسيّان أن نعرِفَ المعاني التي تنطوي عليها كلمة "شاعِر"[9]! فوحدها تُحتسَب الدّمغة الخاصّة بالحقبة وفعل التوثيق الذي تُثبَت بموجبه عمليّة تغيير المالك. "أؤكّد أنّ عصر الشُّعراء قد **ولّى خرجَ الشُّعراء. وها هم الفلاسِفة** (Exeunt poetae. Ecce philosophi).

إنّه المشهد القديم نفسه منذ أفلاطون. إنّه المسرح القديم نفسه الذي يُعرَض لنا على خشبته في آنٍ عدم التوافُق بين الشّعر والفِكر

---

(8) والجدير بالذّكر أنّ العامل الإنشائيّ هو من الثوابت تقريباً في أسلوب كتابة آلان باديو. فعباراتٌ من مثل: "أفترِض أنّ. " ("je pose que...") (ص 112)؛ و"لا نُسلّم بأنّ. " ("nous n'admettrons pas que...") (ص 33)؛ و"أقدِّم هذه المفارقة..." ("j'avance ce paradoxe...") (ص 39)؛ و"أقول إنّ. " ("j'avance que...") (ص 49). إلخ، تُقطّع أسلوب نثر كتاب *Manifeste* على سبيل المثال.

(9) يُحرّر باديو لائِحةً بالأسماء، مُتّقياً الوقوع في شرك تدوين اسمه في قائِمة الشّرف. ويرتكِز لاكو على هذه اللاّئِحة ليوجّه جزءاً كبيراً من اعتراضه على باديو (راجع: *PP*، ص 43).

وصَلَفُ الشُّعراء وعزلهم النّهائيّ. إنّها المأساة القديمة نفسها التي يحيك خيوطها الفلاسِفة، على غرار نيتشه مثلاً الذي كان حريّاً به أن يكون متنازَعاً حول مسألةٍ من هذا القبيل. وإذا قورِنَ بنظيره اليونانيّ، يكون الشّاعِر، كما يقول نيتشه في مُقتطَفٍ يحمل عنوان "لم يعد الشُّعراء يؤدّون دور المربّين" (les poètes ne sont plus éducateurs) مأخوذٍ من كتابه **إنسان مفرط في إنسانيّته** (*Humain, trop humain*)، "أشبَهَ بأنقاضِ معبدٍ [...] - إنّه موضوع تأمُّلٍ محزِنٍ يتساءَل عن السّبب الذي يُحتّم اليوم على الكائِنات الأكثر نُبلاً وقيمةً أن يكبروا ليجدوا أنفسهم سريعاً مجرّد خرابٍ، من دون أن يعرِفوا ماضي الكمال ولا مستقبله"[10] ولقد تمّ الإعلان عن إبعاد الشّعر خارج حقل المعارِف قبل ذلك بعدّةِ عقودٍ على يدِ "أحد أكبر أدباء ألمانيا الثوريّين"، ألا وهو: كارل غوستاف يوشمان (Carl Gustav Jochmann) الذي أعادَ بنيامين (Benjamin) وأدورنو اكتشافه في الثلاثينيّات. "فلقد توقّف الشّعر، كما يؤكّد، عن اكتناف مختلف فروع المعرفة، ما إن بدأ ينطوي كلّ فرعٍ منها على أكثر من القصائِد وحدها، وإنْ كنّا لم نعد نعيش في عالمٍ يغلِبُ عليه الطابع الشعريّ، فقد بِتنا نعيش لهذا السّبب نفسه في عالَم أكثر غنى بالأحرى وأفضل تنظيماً"[11] ويستشهِدُ يوشمان في الاتّجاه نفسه بنصّ لتيودور غوتليب فون هيبل (Theodor Gottlieb von Hippel) يعود تاريخ تأليفه إلى عام 1801، ومفاده: "إنّ اللّحظة التي يستحقُّ فيها الشاعر

(10) Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres*, trad. par Rovini (Paris: Gallimard, 1968), t II, § 172, pp. 110-111.

(11) Carl Gustav Jochmann: "Le déclin de la poésie," *Revue de métaphysique et de morale*, trad. par A.-L. Vignaux et M. de Launay, no. 4 (décembre 1996), p. 511.

أن يُكرَّم تماماً هي تلك التي تبدأ فيها الأمَّة بالخروج من التخلُّف الحضاريّ [...]، وحين يكون من المناسب أن نحيطَ حقائِق الفلسفة بهالةِ النور الذي ينشره فانونس الشِّعر. ولكن ما إنْ يكون الشَّعب قد اجتازَ مرحلةَ الأنوار الأولى هذه، لا يعود [...] من المجدي نظم الشِّعر"[12] ويُدوِّن كلّ من روسو من خلال كتابه **بحثٌ في أصل اللُّغات** (*Essai sur l'origine des langues*) وفيكو من خلال كتابه الذي يحمل عنوان **العلم الحديث**، هذه الفرضيّة في تاريخ البشريّة نفسه إنَّما وفق وجهتَي نظر مختلفتَين. وبالتالي، يُطالِعنا هنا رأيٌ فلسفيٌّ شائِعٌ، ومفاده: سواء للتعبير عن الأسف أو عن الارتياح، لا نتحدَّث أبداً عن عصر الشُّعراء إلاّ بهدفِ التحقُّق من انتهائِه وتكريس هذا الانتهاء. ولكلِّ شاهِدِ معاييره الزمنيّة الخاصَّة، القريبة أو البعيدة، لا فرق. فما يُحتسب في طريقة عمل هذه المسألة الفلسفيّة إنَّما هو باستمرارِ اللَّفتة الإنشائيّة لعمليّة الإبعاد.

والحال أنَّ الإنشائيّة الفلسفيّة، أسوةً **بعلم تسجيل الأحداث** الذي يُسانِدها لإجراء هذا العمل، تستوجِب ظرفاً مُحدَّداً يُنشئ سلطة المتكلِّم وفعاليّة كلامه الخاصَّة في نِظام الزَّمن، أي: سُلطان النطق بعبارات تتناول الماضي والحاضر والمُستقبل. ولا بدّ لنا من الاستفصال، من خلال معاينة كلّ نصٍّ على حِدة، في دراسة الصِّيَغ الأسلوبيّة لهذه السُّلطة وتجلّياتها الألسنيّة اللُّغوية **ومذهبها** الشِّعريّ. وفي حالة مفهوم "عصر الشُّعراء" كما يُصوِّره آلان باديو، وهو التصوُّر الأحدث على الأرجح، نعمَد إلى تقويمه استناداً إلى بعض الانفتالات المعجميّة واستناداً إلى عمليّة تحويل معاني بعض الكلمات المدعوَّة للاضطلاع بدورٍ جوهريٍّ في النصّ[13] والمنذورة لتشكيل

(12) المصدر نفسه، ص 513.

(13) على غرار الوحدتَين المعجميَّتَين "لأَمَ" (suturer) و"تَلْم (ébrèchement).

نوعٍ من لغةٍ فرديّةٍ. أو نعمَد بالعكس إلى تقويمه استناداً إلى عمليّاتٍ تشويشٍ من شأنها أن تُساهِم في تغذية الخِلاف. ويختلِف "المنهج" الذي يتحدَّث عنه رامبو على سبيل المثال من حيثُ طبيعته عن "المنهج" الذي يتحدَّث عنه ديكارت أو ذلك الذي يتحدَّث عنه نيتشه[14] كما يكتسِب إلى حدٍّ ما "الفِكر لدى مالارميه معنًى فلسفيّاً، لأنَّ المسألة لا تتعلّق والحالة هذه **بوظيفة التفكير** بقدر ما تتعلّق باستعمالٍ شخصيٍّ وخاصٍّ وفريدٍ من نوعه للانعكاسيّة ("لقد فكَّرَ فِكري نفسه...")، ويكمن العيب الذي يشوب حالاتِ السَّحق الدلاليّة هذه في أنّها لا تأخذ في الحُسبان قابليّة القصيدة لإعادة ابتكار اللُّغة. وتركن بالضَّبط الميزة الشِّعريّة التي تتمتَّع بها عبارة "نؤكِّد لك، إنَّه منهَج!" (Nous t'affirmons, méthode!) إلى أنَّ هذا التأكيد المتضمَّن في العبارة يستحضِر الكلمة التي نجِدها لدى ديكارت، كما أنَّه يُحرِّفها في الوقت نفسه. فهو يضعها في مقام فعلِ قولٍ يحوِّلها إلى شيءٍ آخر غير أداةٍ معجميّةٍ، كأن يجعلها مثلاً: شعاراً أو رَجْع صدى في اللُّغة أو أبعد من ذلك ربَّما أمراً ساخِراً أو **ضلالاً مُثبتاً**. وعلى نطاقٍ أوسع، لا يكتسِب الفعل **فكَّر** لدى اتِّصاله بالقصيدة القيمة الدلاليّة نفسها التي يكتسِبها في السياق الفلسفيّ. وعليه، يتوسَّل تارةً خطاب الفيلسوف الاستعمال "الشِّعريّ" من أجل فرضِ هذه الكلمة أو تلك؛ ويعتمِد طوراً، حين يقتبِس عن شعراء، الموقِفَ المُعاكِس أي أنَّه يدحَض فرادة الاستعمال الشِّعريّ. وهذا ما يُشكِّل قوام **الإبحار المَرئيّ** الذي يقوم به الفِكر، وهو إبحارٌ يُبنى بالكامل، من دون أن يُصرِّح بذلك أبداً، على امتيازِ سيطرة "المؤلِّف".

(14) يستنِد الانتقاد الأساسيّ الذي يوجِّهه لاكو لابارت ضدّ الفرضيّة التي يُنادي بها بادیو على نمطِ الملاحظات نفسه والذي يُطبَّق في حالته على كلمتَيّ "فلسفة" و"شعر

وإنْ نظرنا إلى القول من منظار مفاعيل السيطرة هذه، فهو يُظهِر بدوره رهاناتِ السيطرة التي تتمّ إحالتها هذه المرّة إلى المصطلحَين موضوع المناقشة. وفي صدد الحديث عن الشّعر، يطرحُ باديو حتماً، أسوةً بكلِّ الذين سبقوه في القيام بمثل هذا الصنيع، مسألةَ توزيع المهام والنطاقات ومسألة تحديد مناطق النُّفوذ. فهو يُنشِّطُ **التباين** (diaphora) الأفلاطونيّ القديم الذي يكون جاهِزاً دائِماً للاستخدام والذي يصلح لتشكيلِ نظامٍ سبقَ أن تمَّ تشكيله والذي يكون طيِّعاً للتبديلات التاريخيّة كلِّها. وَليس من باب الصُّدفة بلا ريب، إنْ كان هذا التباين يتبلَّر إيثاراً حول التمثيلات الذِّهنيّة للزَّمن. وذلك لأنَّ رواية الزَّمن هي التي تُميِّز صميميّاً النظام الشِّعريّ عن النِّظام الفلسفيّ. إنَّها تُشكِّل ما يُميِّزهما وما يجعلهما متقاربَين للغاية.

تعرِض دوماً النصوص الفلسفيّة الشَّهيرة شكلاً من أشكال الزَّمانيّة(*) ويُشكِّل ارتقاء الفكرة وترقِّي المنهج وتحرُّكات عرضه عدداً من أشكال تغيُّرات الزَّمن في سياق الخطاب. وتُضاف إلى ذلك أيضاً الأفعال التي يُجسِّدها مسبقاً هذا الفِكر والتجارب التي يستوحي منها وقيمته الأثريّة أو التنبُّؤيّة. والحال أنَّ الأمور لا تجري على نحوٍ مغايرٍ بالنِّسبة إلى القصيدة. فظروف عرض الظواهر المرئيّة، سواء التخيُّليّة أو "الحركيّة الغرائزيّة"(**)، والتنبُّؤ بها والتحسُّر عليها تستوجِب كلّها وجود حَدسٍ زمنيٍّ. وهكذا، تستتبعُ التناصيّة ضِمناً في الحالتَين عمليّة إعطاءَ شكلٍ للمدَّة الزمنيّة والتي تبقى القراءة بمثابة التجلّي الأكثر مباشريّةً ووضوحاً لها، مع أنَّها تتجاوزها من كلّ جهةٍ.

(*) وتُسمّى أيضاً "الزمنيّة"، وهي صِفة ما يكون موجوداً في الزَّمن.

(**) إنَّها صِفة تُنسب إلى ردّ الفعل الحركيّ الحيوانيّ (pathie) في استجابةٍ لكيماويّةٍ أو لشعور بعدم الراحة الجسديّة ناجِم عن عامِل خارجيّ، ويكون هذا التحرُّك بهدف إزالة هذا الإزعاج.

فعن القصيدة والخطاب الفلسفيّ، نقول إنّهما يمثُلان أمامنا وكأنّهما **برنامجَين** بالمعنى المزدوج لهذا المصطلح حيثُ إنّهما يُبيّنان سيرَ زمانيّتهما الخاصّة، كما أنّهما يُعلِنان عن أشكالٍ زمنيّةٍ ممكنةٍ. ففي إحدى القصائِد النثريّة التي يُستهلُّ بها الديوان الشِّعريّ بعنوان **النُّصب التذكارية** (*Stèles*) والتي تحمِل اسم "من دون إشارةٍ دالّةٍ على العهد" (Sans marque de règne)، يصوِّر فيكتور سيغالين على سبيل المثال الخيال الذي يتمتَّع به شخصٌ حالِمٌ بالحقبات، كالآتي:

متنبِّهاً إلى ما لم يُقَل؛ وخاضِعاً لما لم يُعلَن قطّ؛
وساجِداً أمام ما لم يوجَد بعد،

أكرِّس فرحي وحياتي وتقواي للكَشفِ عن عهودٍ تفتقِر إلى السنوات وسلالاتٍ حاكِمةٍ لم تجلس على العرش وأسماءٍ بلا أشخاصٍ وأشخاصٍ بلا أسماء،

أي كلُّ ما يضمُّه ملكوت السَّماء والذي لا يدرِكه الإنسان[15]

ففي مقابل الرؤية التاريخويّة[*] "للعهود" المتعاقِبة المعروفة والمؤرَّخة، تضع قصيدةٌ من هذا القبيل عمليّة استرعاء الانتباه إلى ما يُعرَف بالحقبة المُضادة؛ أي: هذه اللّحظة أو هذا العصر الذي يخلو من "علامة"، مثلما يرِد في العنوان، أو بتعبيرٍ آخر، المنفتِح على الاحتمالات كلّها والمعرَّض لِلاقابليّة توقُّع ما - سيأتي - في - المستقبل. إلاّ أنّه من الواضح أنّ هذه الحقبة المضادّة لا وجود لها

Victor Segalen: "Sans marque de règne," dans: *Stèles* (Paris: Le Livre (15) de Poche; LGF, 1999), pp. 55-56.

(*) إنّها صِفة مشتقّة من التاريخويّة (historicisme) التي هي كناية عن عقيدةٍ فلسفيّةٍ تؤكِّد أنّ المعارِف والتيارات الفِكريّة والقِيم الخاصّة بمجتمع ما تكون مرتبِطةً بسياقِ ظرفٍ تاريخيٍّ معيّنٍ. وبالتالي، يُنادي أنصار هذه العقيدة بوجوب دراسة هذه المعارِف وتلك التيّارات والقِيَم من منظار تقدُّمِها وليس من منظار طبيعتها الخاصّة

خارِج نطاق القصيدة. وأنّها تركن فقط إلى صيغة النّفي التي تُقطّع هذه المقاطِع الثلاثة وتعطيها نبرتها ووحدتها ونغميّتها الخاصّة - أي **دمغتها** الحقيقيّة. وأنّها تكون بالإجمال متمادّةً(*) إلى النصّ، كما أنّ الحدس الذي يبلغنا عنها يتّخِذ شكل القصيدة التي نقرأها.

والحال أنّ ذلك يُمثّل نوعاً من الزّمانيّة التي لا يلِج إليها الخطاب الفلسفيّ. فكيف السّبيل إلى فهم ملاحظةٍ تقضي بوجودِ عصرٍ متمادٍّ إلى القصيدة التي نقرأها؟ فمنذ قليلٍ، كان الفيلسوف يشجبُ عصراً (هو عصر الشُّعراء)، وقد أعلنَ من ثمّ انتهاءه. وتُنظّم عمليّتا الشّجب والإعلان، وهما عمليّتان متمايزتان بوضوح، الخطوط العريضة لتاريخٍ ما - هو تاريخ الشِّعر أو تاريخ الفِكر الغربيّ- من شأنه أنْ يحلّ محلّ مرجع الدلالة. أمّا قصيدة سيغالين، فتخلِط في سياق الحركة الكلاميّة نفسها بين عمليّتا الإعلان والشّجب، علماً بأنّ الفعل **شجبَ** (dénoncer) ينطوي على المفهومَين. بحيث أنّ النبوءة تقترِن بعمليّة نفي الغرض الذي تتنبّأ به، فأن نُعلِن عن وجود عهدٍ لم يشهَد فترةَ حكمٍ يعني أن نُدمّرَ الإعلان نفسه. وفي الواقع، لا تتعلّق أبيات الشِّعرِ هذه المعدودة بالطابع الخارج عن المألوف الذي يتّصِف به العهد موضوع البحث بقدر ما تُعنى بفعل إعلانه ـ وشجبه والذي يُكرّس له الشّخص الذي يقوم به **فرحه وحياته وتقواه** - مثلما نفهمه من القصيدة التي قرأناها للتوّ. ويعمد سيغالين من خلال ابتكاره الحدس بوجودِ عصرٍ غير مؤرّخ، إلى دمجه ببراعةٍ في كتاباته. إنّه عصرٌ صافٍ، عصرٌ ناصِعٌ، كما الصّفحة البيضاء (من دون أسماءٍ)، وعليه: إنّه عصرٌ تنبغي كتابته، ومن شأن عبارة "من دون إشارةٍ دالّةٍ على العهد" "Sans

(*) صِفة معنى مجرّد يمتدُّ شموله إلى معنى مجرّد آخر بكامله أو إلى جزء منه.

"marque de règne أن تُشكِّل، من خلال ضدِّيَتها(*) نفسها، أسلوب الكتابة والتجلِّي الوحيدَين المُحتملَين له.

يعكِسُ هذا التحديد ظاهرةً أوسعَ وأعمّ. فهو يكشِفُ طبيعةَ زمنٍ لا يُعلِنه الكلام إلاّ وفقَ الصيغة المرجعيّة، ولكنَّه يكون مُحقَّقاً فيه. إنَّه زمن يكون تسلسله مُطابِقاً لتسلسل العمل الأدبيّ الذي يُظهِره، ونعني به: الزَّمن الجماليّ. وتكمن خاصيّة مثل هذا الزَّمن، أي ما يُميِّزه عن ذلك الذي يعالِجه الفيلسوف، في طابعه الموجِب.

فخطاب القصيدة يتَّصِف بطابع ضروريٍّ. ولا يعني ذلك أنَّه يخضَعُ لقانون الواجِب الوجود المُثْبَت منذ الأزل، بل يعني أنَّ ضرورة اللُّغة تُسترجَع فيه فجأةً بواسطة رغبةٍ ما، فكما لو أنَّ المصدر الذي تنبثِق عنه قد نُقِلَ من النِّظام الاجتماعيّ نحو مرجعٍ شخصيٍّ. فكلُّ صيغةٍ من صِيَغه لا تكفُّ عن الخضوع لمقتضيات اللُّغة الاصطلاحيّة التي يعرِفها الجميع مع أنَّها تبدو في الوقت نفسه وكأنَّها نتيجةُ عمليّةِ تشكيلٍ مُبتكرةٍ. فالعمل الأدبيّ، كما يقول ميشال غيرين (Michel Guérin)، هو عبارة عن "ضرورةٍ مُرادةٍ"[16] ومردُّ ذلك إلى القول إنَّ الإرادة تنهَض فيه بالكامل بمتطلَّبات لوازِم البناء، مع احتمال أن تطبعَ فيه بصمتها هنا أو هناك وأن تجعله يبدو غريباً على ذاته أحياناً من دون أن تحلَّه أبداً. ومن شأن هذه الإرادة المُثبتة على شكلٍ اهتمام يولى إلى ما يُخفى عليها على نطاقٍ واسع أن تصِفَ الوضع المُفارِق الذي يتَّصِف به الخطاب الشِّعريّ. فهي تُظهِر مِقدارَ حريَّةٍ لا تكون منفتِحةً مطلقاً على التقلُّب اللامتناهي أو على الجوازات الشِّعريّة، بل يتمُّ انتزاعها على العكس خطوةً خطوةً من

(*) حالة ما ليس له عناصر مقوِّمة لذاته، ويكون إثباته بنفي ضدّه.

(16) Michel Guérin, *Qu'est-ce qu'une oeuvre?* (Arles: Actes Sud, 1986), p. 29.

قوى الاستعمال والعادة. وبالتالي، لا يعود زَمن القصيدة ينتمي إلى النَّسق المرجعيّ. فيقطع أواصر الصِّلة التي تربِطه بفكرة الزَّمن تلك التي نتحدَّث عنها وبالمثاليّة نفسها، ليُصبِحَ المدَّة الزمنيّة فقط التي تُتيح لنا القصيدة المجال لعيشها، أي: المدّة التي تستغرِقها عمليّة التغلُّب هذه على الاستعمال. ولهذا، لا يحصل أيّ اختزالٍ في هذا الانكفاء على الكلام، كما أنّنا لا نشهد أيّ إنقاص، إذ باستطاعة الفارِق القائِم بين كلمتَين في نظامِ المحسوسات أن يُخبِّئ عصوراً من الزمن. بيد أنّها ليست عصور التَاريخ، بل إنّها بالأحرى تلك التي نختبِرها في التجارب التي يَمُدُّ فيها الانفعال فترة إدراكنا الحسيّ، كما يحصَل مثلاً أثناء انتظار الردّ بالإيجاب علامة الموافقة على الدخول في علاقةِ حبٍّ، أو في شعور القلق من سماعِ خبرٍ قد لا يأتي. إنّه باختصارٍ الزَّمن الانفعاليّ. "يحلُّ اليومُ، تدقُّ الساعة"، يقول أبولينير (Apollinaire). ومن شأن التعديل اللُّغويّ الطفيف (أي حذف الكلمة الفرنسيّة **الذي** (que) من العبارة الآنِفة الذكر) أن يُظهِر حرارة التلهُّف التي لا تنتهي أبداً بحصر المعنى. وقِس على ذلك الترداد الذي لا ينتهي للازِمةٍ ما محفورةٍ في ذاكرتنا والتي لن يقوى أيّ يوم ولا أيّ ساعةٍ على إنهائها. وقِس على ذلك أيضاً قصيدة سيغالين التي تسمَح بالولوج إلى عهدٍ من دون سنواتٍ، بحيثُ إنَّ القصيدة تُشكِّل منفرِدةً الزَّمن الذي تزعم وجوده. فالمقصود هنا ليس الزَّمن الذي نناديه، بل زمن النِّداء. فأن **نكون** زمنَ القول: تكمن هنا مزيّةُ أن يكون المرء شاعِراً.

أمّا باديو، فينضمُّ إلى الاعتقاد القائِل بأنَّ الحقبات **تُصنَع وتُحَلُّ**؛ وبأنّها تنتمي إلى نظام الفِعل، بمعنى وجود قرارٍ يضع حدٌّ لها - ويتمّ تقديمه على شكلِ إثبات حالة؛ وبأنّه يتمُّ التعريف بها من خلال بدايتها ونهايتها المُعلنتَين، وتبقيها هكذا بين هذَين قوسين.

والحال أنَّ هذا خطأ. **فوحدها الأعمال الأدبيّة تصنعُ حقبةً**. إذ وحدها الأعمال الأدبيّة، في نطاق أنَّها تُشير إلى أفُق النَّقص الذي يشوبها، وفي نطاق أنَّها تُسقِط في المثاليّة ما لا يرسِم له حضورها الماديّ إلاّ مخطَّطاً إجماليّاً، تستطيع أن توحي بوجود مدَّةٍ زمنيّةٍ مشتركةٍ. وإنَّ مسألة التعيين الفعليّ لهذه المدّة الزمنيّة هي مسألةٌ تخصُّ الخطابات التاريخيّة، وقد تُشكِّل موضوع تراكيب متنوِّعة لا تُعدُّ ولا تُحصى. إلاّ أنَّ التجربة التي يمتلِكها المعاصِرون عنه هذه المدَّة الزمنيّة، أي هذا "الشُّعور بوجودِ حقبةٍ" والذي يتَّصِف بالضَّرورة بطابعٍ مُبهَم وملازِمٍ مع ذلك لعمليّة إنشاء **النحن**، أي هذا الحدس ذو الإيقاعيّة الرَّحبةً بوجود أزمنةٍ جماعيّةٍ، تتحدَّر من معرفة الأعمال الأدبيّة بمعناها الأوسع - ونعني بها الأعمال الفنّية بقدر الأعمال المؤسَّساتيّة والفلسفيّة كما السياسيّة. إذ يتمُّ في إطارِ عالم الأعمال الأدبيّة اعتقالُ(*) مثاليّةِ عصرٍ ما. ويسعى نصُّ باديو إلى خلطِ هذَين المستويَين وإلى ترسيم حدودٍ تاريخيّةٍ لِ "عصر الشُّعراء" (حيث إنَّه يُموضعه بين حكومة باريس الثوريّة وفترة ما بعد الحرب العالميّة الثانية، أي بين عامَي 1870 و1960 أو بين رامبو وسيلان). ولكنَّ رامبو لا يدع نفسه يرتدُّ إلى حكومةِ باريس الثوريّة، ولا سيلان إلى "الشواه"(**) (Shoah) أو "ما بعد الحرب العالميّة الثانية" فما يُميِّز

(*) أي عملية إدراك أمر ما بالعقل.

(**) إنَّ مصطلح "Shoah" هو مرادف لمصطلح (Holocauste)' (أي، الهولوكوست أو المِحرقة). وأوَّل مرَّة استُعمِلَت فيها كلمة هولوكوست لوصف طريقة معاملة هتلر (Hitler) لليهود كانت عام 1942. ولكنَّ الكلمة لم تلقَ انتشاراً واسعاً حتّى الخمسينيّات. وفي السبعينيّات، أصبحت كلمة هولوكوست تُستعمَل حصرياً لوصف حملات الإبادة الجماعيّة التي تعرَّض لها اليهود بالتَّحديد على يد السلطات الألمانيّة أثناء هيمنة الحزب النازيّ بقيادة أدولف هتلر. وكان اليهود أنفسهم يستعملون كلمة "شواه" في الأربعينيّات بدلاً من كلمة هولوكوست، وهي كلمة مذكورة في التوراة وتعني الكارثة.

الحقبة حيثُ يتلاقى ريمبو وسيلان، ولكن أيضاً هولدرلين وماندلستام، لكي نُكرّر الصور العزيزة على قلب باديو، إنَّما هو واقع أنَّها لا تملك بالضَّبط أيّ نهايةٍ؛ أو بشكلٍ أدقّ، الفكرة القاضية بأنَّ البداية والنِّهاية لا تدخل في تعريفها. فالواقع المتمثِّل بمعرفة ما إذا كان عصر الشُّعراء موضوع البحث قد ولّى أم لا، لا يَعُد يتَّصِف بملاءمةٍ أكبر من واقع التساؤل حول ما إذا كان عصر فرجيل أو دانتي (Dante) قد ولّى.

ولكن ما من شيءٍ أصعب من تمثيل الزَّمن تمثيلاً ذهنيّاً متعدِّد الأبعاد. ويُصار إيثاراً إلى الاكتفاء بالخطّيّة(*) الزمنيّة وبتسلسلاتها، أي بالزمن الذي ينتهي حين يبدأ زمنٌ آخر. وهذا ما تنفيه تجربتُنا برمَّتها، وكذلك عمليّة التشكيل **الفسيفسائيّة** لزمانيّتها الواعية واللّاواعية. فنحن نعيش، سواء علمنا ذلك أم لم نعلمه، وسطَ أعمالٍ أدبيةٍ متقاطِعةٍ لا تُحصى. ويكون الشُّعور بوجودِ حقبةٍ وليد حدَّةِ بعض التقاطعات ووطأةِ التطابقات ووجودِ نقطةٍ مركزيَّةٍ لتقريباتٍ تتعذَّر تسميتها وتكون على أيِّ حالٍ غير قابلةٍ للاختزال إلى تسميةٍ وقائِعيّةٍ، والذي يصِل نوره حكماً إلى ما وراء حدودها الزَّمنيّة[17] ولهذا السَّبب، ما من إرادةٍ وما من مرسوم وما من سلطةٍ تستطيع أن تُعيِّن الحقبة. فهي تحدثُ على هامِش الإراداتِ وتنسِجُ دلائِلها خارِج نطاق الكلمات التي ترغَبُ في إدراكها

(*) إنَّها علاقةٌ بين كميَّتَين حين يؤدّي تغيُّر إحداهما إلى تغيُّرٍ في الأخرى يكون متناسِباً مع تغيُّر كميّة الأولى.

(17) يتمحّص آلان باديو، بشكلٍ مختلفٍ تماماً عمّا يفعله مع "عصر الشُّعراء"، في مسألة صلابة هذا الشُّعور بوجودِ حقبةٍ، في فصلٍ من كتابه *Siècle*، ويجمِل هذا الفصل عنوان "*Anabase*" ويجعل فيه الأناباسيس، أي ترقّي الفِكر في سياقٍ دينيّ، التي يتحدَّث عنها سان جون بيرس (Saint-John Perse) وتلك التي يتحدَّث عنها بول سيلان تُرجِعان إحداهما صدى الأخرى، انظر:

Alain Badiou, *Le siècle* (Paris: Seuil, 2005), pp. 119-139.

وإيقافها في شكلٍ عرضانيٍّ لا يُمكن أن يُدرِكه إلاّ الشّخص الذي ينغمِس بدوره في المشروعِ التأليفيّ. أي أنّها تحدث حيثُ لا يجب الخلط بين عمليّة **إنشاءِ حقبةٍ** وقلقِ ترسيم معالمها.

فالمسألة التي تُطرَح على الفيلسوف في مواجهة الشاعِر، إنْ كان الأمر يقتضي دحض اعتراضٍ ما، لا تتعلّق مُطلقاً بمسألة تبديلِ حقباتٍ وسلطاتٍ. بل إنّها تتعلّق بقدرةِ الفلسفة على الخَلق، أي على ابتكار أغراضٍ لغويّةٍ قابلةٍ لأن تتّحِد مع أغراضٍ لغويّةٍ أخرى بغية تشكيل مراكز تتكوّن فيها الحقبات. ويُمكن أن تكون هذه الأغراض ذات طابعٍ فلسفيٍّ أو شعريٍّ، أو قد تنتمي إلى أيّ صيغةٍ أخرى. ففي الحقيقة، قلَّ ما تهمُّ ماهيّتها. فما يُحتسب فقط إنّما هو رَجع صدى النُّصوص فيما بينها وتماثُل الدلالات. ومن هذا المنظور، لا تسِمُ مطلقاً "الفترة الزمنيّة التي تحدَّث عنها سيلان" (le moment Celan) انتهاء سيادة الشّعر، بل إنّها تدلُّ بالعكس على التآخي المُنشأ بين طرقٍ وأساليبَ مختلفةٍ لإعداد عملٍ أدبيٍّ ما. وتبقى عقلانيّة هذا التآخي متعذِّرة الوصف. وإنَّ مفهوم **معنى المعنى** الصَّعب الإدراك هذا هو الذي يُرسي بالضَّبط أُسس الحَدس بوجودِ حقبةٍ مشتركةٍ. وهذا ما يجعل لقاء الفيلسوف بالشّاعر حول بعض الأعمال التي تتضارَب الآراء بشأنها والتي يتمّ تجريدها من انتمائِها الضنين، جديراً باكتساب اتّساقِ الحقبة.

ولكن حذارِ أن نخلط الحَدس بوجود مثل هذا الاتّساق مع "ذهنيّةِ زمنٍ" ذابلةٍ أو أسوأ بعد مع "توافقٍ إجماعيٍّ ما" إذ لا تُنشِئ الأعمال الأدبيّة حقبةً لأنّها تُقدِّم قرابينها على مذبح الحاضِر، بل تقوم بذلك من خلال تحوُّلها عنه تحوُّلاً جذريّاً ومثابرةِ كلٍّ منها وفق ردحها الزمنيّ الخاصّ وانتشارها وفق نظامها الخاصّ.

وهذا ما يقوله فرويد على طريقته وفي ظلِّ الإلحاحيّة الخاصّة

التي يفرِضها الصِّراع العالميّ، حين يتفكَّر في "الطابع العابِر (Vergänglichkeit) الذي تتَّصِف به الأعمال الأدبيّة، ومفاده:

لو سلَّمنا جدلاً أنَّه سيأتي زمن تتفتَّت فيه اللَّوحات والتماثيل التي نتأمَّلها بإعجابٍ اليوم، أو أنَّ جنساً بشريّاً سيخلِفنا ولكنَّه لن يفهم الأعمال الأدبيّة التي كتبها شعراؤنا ومفكِّرونا، لا بل لو اعتبرنا أنَّ عصراً جيولوجيّاً سيُقبِلُ وسيغدو فيه كلُّ ما يدبُّ على الأرض صامِتاً، فإنَّ قيمة كلّ هذا الجمال وكلُّ هذا الكمال سُتحدَّد فقط من خلال دلالتها بالنِّسبة إلى حياة الأحاسيس الخاصّة بنا، ولا حاجة لها أن تدومَ أكثر من هذه الأخيرة، فتكون بذلك مستقلَّةً عن القيمة الزمنيّة المُطلقَة[18]

(18) وردَ هذا النصّ، الذي ترجمه ألتونيان (J. Altounian) وبورغينيون (A. Bourguignon) وكوتيه (P. Cotet) وروزي (A. Rauzy)، في الجزء الأوّل الذي صدَرَ من كتاب: Sigmund Freud, *Œuvres complètes* (Paris: PUF, 1988), tome XIII, 1988, pp. 325-328.

ونُقِلَ هذا العنوان تارةً بعبارة "صفة عابِرة" (passagèreté) (كما هو الحال هنا) وطوراً بتعبير "صفة الزائِل" (fugitivité) (بحسب ماري بونابرت (Marie Bonaparte)، وحيناً بعبارة "سريع الزوال" ("éphémère") (بحسب فرانسوا ليفي (François Lévy)) وحيناً آخر بعبارة "قدَرٌ زائِل" ("éphémère destinée") (في ترجمةٍ أخرى قامَ بها كلّ من جانين ألتونيان (Janine Altounian) وأندريه بورغينيون وبيار كوتيه (Pierre Cotet) وآلان روزي (Alain Rauzy).

أن نبحَثَ، وأن نربِطَ، وأن نقطعَ الصِّلات

(دوغي)

"متقيِّداً بما أُعطِيَ له، لا يستطيع الشاعر أن يندفِعَ منذ البداية في مغامرة البحث عن الوجود اللّامنظور... فوجوده لا يبدأ بواسطة بحثٍ، بل بواسطة امتلاكٍ ساحرٍ. فالشاعر يملك ما لم يبحثْ عنه ويشعر بأنّه مملوكٌ أكثر ممّا يملك"[1]

من شأنِ خطابٍ يتَّصِف بلااحترافيّةٍ حول الشِّعر أن يلجأ بطيبةٍ خاطرٍ إلى كليشيهاتٍ من مثل **الشّاعر يبحث** (le poète quête)... **والشاعر يكون في حالةِ بحثٍ** (le poète est en quête)... **وعمليّة البحث التي يقوم بها الشِّعر** (la quête de la poésie)... وفي ما يختصُّ بكلمةِ **بحث** هذه: يُمكننا أن نقول إنَّ هذه الكلمة تُحيل إلى عائِلة **البحث** (quaestio) ومناداة الأشياء والتحرّي والاستجواب، إذ إنّها تُقرُّ بوجود شَبَهٍ بعيدٍ إنّما حاسِم مع العالَم الأخلاقيّ الخاصّ بالنّقص والكَبت والألم، فضلاً عن الشعور بالإثم وبعملية تنظيم

(1) Maria Zambrano, *Philosophie et poésie* (Paris: José Corti, 2003), p. 55.

المجتمَع بمختلف أنواعها. ففي جانبها الروحانيّ، تُذكّر هذه الكلمة بوعد المعرفة المتضمّن في التزهُّد وفي التعطُّش إلى الحياة الثانية وفي نداء الربّ... وإزاء برنامج على هذا القدر من الرحابة، تُشكِّل بالتأكيد الجملة التي تُعلِن أنّ الشاعِر يبحثُ صورةً ركيكةً، إذ إنّ الشَّخص الذي يبحثُ، يجهَلُ والحالة هذه الغرَض الذي يتناوله النَّشاط الذي يقوم به، والذي يكون منذوراً لأن يُبتكَر في الاندفاع الأعمى الذي يجرِفه. فمَن يبحثُ يبحثُ عن **ذاته** .وإنْ كان هذا الشَّخص شاعِراً، فهو لا يبحثُ عن شيءٍ إلاّ عن "الشاعِر الذي يسعى إلى أن يكونه"

فيما لا يكفُّ عمل ميشال دوغي الأدبيّ عن إعادة طرح مسألة التبادلات وحالات الصَّمت التي تُحاك فيه على النحو الأدقّ بين الفلسفة والشِّعر، أودُّ أن أُسنِد هذه المسألة إلى هذه الخصوصيّة التي يتميَّز بها الفعل بحثَ. وبادئ ذي بدءٍ، إلى هذه الكلمة التي لا ينبغي أن نتعرَّف فيها على المعنى المتوقَّع **بحثَ** (quaerere) ، بل على المعنى المِئخار (circare)، ومفاده: "أن ندور حولَ، أن نطوفَ" والذي يُمكنني أن أفسِّره كالآتي: أن نقترِبَ من دون أن نلمِس أبداً، أو أيضاً كما يقول الأطفال: أن نتحرَّق (brûler). "فما تبحثُ عنه هو قريبٌ، إنّه هنا - ولكنّه ليس ذلك الأمر"[2] وتجعلنا كلمة **حول** (circum) نستشعِر على سبيل المثال مواربات البلاغة وبشير نجاح هذه الصُّور التي تربِط كلَّ فكرٍ بطرقِ تعبير اللُّغة، حيثُ: تُبعِدُ اللُّغةَ الأشياء عنها وهي تقترِب منها"، مثلما يؤكِّد[3] دوغي.

يستوجِب البحث بالتالي تحرُّكاتٍ متواصِلةً وعمليّاتَ ذهاب

---

(2) Michel Deguy, *À ce qui n'en finit pas. Thrène* (Paris: Seuil, 1995), p. 106.

(3) المصدر نفسه.

وإيابٍ وتيهان ومسيراتٍ وترحُّل وتسكُّع (بودليريّ أو بنياميني) من شأنها أن تصِف صورة الغرض بقدر ما تصِف طبيعة الشَّخص. فنقع من جهةٍ على الصورة الغامِضة التي هي عبارة عن "معرفةٍ مشوَّشةٍ"[4] و"منطقِ التقريب"[5] و"علاقة الشكّ"[6] و"الفِكر التخمينيّ"[7]؛ ويُطالعِنا من جهةٍ أخرى شخصٌ شاعرٌ يجد نفسه في الوقت نفسه مرغماً على مواجهة طابع لغته المتبدِّد ومُجبراً على إظهار المعاني بالرّغم من كلّ شيءٍ. وهذا ما توجِزه الملاحظة التي يتمُّ إبداؤها في كتاب **طاقة اليأس** (*L'énergie du désespoir*)، ومفادها: "فلأنَّ ما من كلمةٍ تُعبِّر بالضَّبط عن هذا الشيء الذي لا يقبَل الجَدل والمحقَّق في التجربة والذي لا يتَّصِف بطبيعةِ الغرض القابل للإدراك بالحواس/ والقابلِ للوصف على غرار السمكة أو التفاحة، لا بدّ من توفُّر الجمل واللُّغة والتقريبيّات والتَّشخيصات (أي الصُّور)... إلخ، حتَّى نتمكَّن من تشكيل هذا الشيء الذي يُفلِتُ منّا"[8]

وبالتالي، يكون الفعل بحثَ مرادِفاً للفعل قَرُبَ (بمعنى المقاربة والاقتراب في الوقت نفسه). إنَّها مقاربةٌ بلا أمَلٍ، كما نعلمُ جيِّداً، ولكنَّها مع ذلك مُفعمةٌ بالطاقة ـ **بطاقة اليأس**، الّتي تَنهَلُ من مُعينِ بعض المسائِل الفلسفيّة على غرار "شيءٌ أفضل من لا شيء" "mieux vaut quelque chose plutôt que rien"؛ أو "ما لا نستطيع

(4) Michel Deguy, "Certitude et fiction," *Littérature et philosophie mêlées, poétique*, no. 21 (1975), p. 6.

(5) Michel Deguy, *L'énergie du désespoir* (Paris: PUF, 1998), p. 27.

(6) Michel Deguy, *Le sens de la visite* (Paris: Stock, 2006), p. 146.

(7) Deguy, Ibid.

(8) المصدر نفسه، ص 31.

قوله، حريٌّ بنا كتابته" (ce qu'on ne peut dire, il faut l'écrire). أن نَقرُب ماذا؟ وإنَّ الجواب هنا هو الجواب الذي تُعطيه الحقبة برمَّتها (**حقبتِنا**)، وهو يُثير اهتمامنا بصفته كذلك، إذ: تُعنى المقاربة موضوع البحث بحدثٍ جوهريٍّ يحمِلُ دوماً بصمةَ ما يكون وشيكَ الحدوث أسوةً بقنبلةٍ موقوتةٍ (كالعنوان "القنبلة الثالثة" "la troisième bombe" الذي يُعطى لأحد الفصول في ديوان الشِّعر النثريّ الذي يحمِل اسم[9] **توقُّف متكرِّر** (*Arrêts fréquents*) والذي نجهل لهذا السَّبب مؤدَّاه. إنَّها كارِثةٌ شبيهةٌ بتلك التي تُعلِمنا بها التراجيديا اليونانيّة. وترتسِم حدودها العصريّة بشكلٍ غائِرٍ[*] في ابتذال الحاضِر الصّارخ؛ ولكنَّها على طِراز النموذج القديم، تستدعي على هامِشها عاملَ الإيمان أي العامل الدينيّ. وهكذا، تكون "ثقافة الماكدونالد دينيّةً" في إشارةٍ إلى "تجاوزٍ طفيفٍ [...] لمنطقةٍ "فوقيّةٍ"»[10] تُنشِئها هنا. والحال أنَّ شيئاً ما يحدثُ في وِضام[**] الشعور الدينيّ. إنَّه حدثٌ لم يحدث، إنَّه خفيٌّ على أيّ حالٍ؛ ولكنَّه واقعٌ مع ذلك لأنَّه من نوع الأحداث التي يُقال (كصدمات "العامل الثقافيّ" الانفعاليّة وموجة "البيئويّة"[***] أنَّها لا تبرز إلاّ من خلال اتِّخاذ أشكال الابتذال الحميدة.

---

(9) Michel Deguy, *Arrêts fréquents* (Paris: Métailié, 1990), p. 50.

(*) إنَّها صورة مُقتبسَة عن المجال الفنّي حيث يعني النَّقش الغائِر مثلاً عمليّة النَّقش بشكلٍ معمَّق تحت سطح المادّة.

(10) Deguy, *L'énergie du désespoir*, p. 62.

(**) إنَّها خاصَّةٌ تتميَّز بها بعض المشاعر التي يستمرُّ انفعالها برهةً من الزمن بعد زوال السَّبب الباعِث.

(***) نسبةً إلى علم البيئة التي هي فرع من علم الأحياء يدرس العلاقات بين الكائِنات الحيّة وبيئتِها.

إليكم مثلٌ يُجسّد كارثةً. أصبحَ المقدَّس(*) (sacré) إلهيّاً(**) (Holy). ونتنبَّهُ، حين ننقلُ مفهوم الإلهيّ القويّ والحاسِم للغاية إلى لغاتٍ أخرى داخل النِّظام اللُّغويّ برمَّته، إلى أنَّه يُصبح مُفسداً ومُثقلاً ومُرهَقاً ويُصوَّر بشكلٍ هزليٍّ أو تهريجيٍّ أو سيِّئٍ في سياق عمليّة تصويره وإخراجه الأميركيّ ومشهديَّته واستعراضه المسرحيّ[11] (show).

تتمُّ الإحاطة بالحدَث، إلاّ أنَّه يبقى من الصَّعب التفكُّر فيه لسببين على الأقلّ. أوَّلاً، لأنَّه وبالرّغم من مشهديَّته، لا يفطن له أحدٌ. ففي الواقع، لا تكمن وقائِعيَّته إطلاقاً في **الاستعراض** المسرحيّ للإلهيّ (Holy)، بل على نقيضِ **الاستعراض المسرحيّ**، في تحوُّلٍ لا يُدرَك بالحواسّ بين المقدَّس (المفقود والمكبوت والمنسيّ بوصفه نقطةً عمياء) **والإلهيّ** المُعرَّض للنور بإفراطٍ ـ وهو بالتالي تبذُّلٌ ألسنيٌّ لغويٌّ حكماً. وثانياً، لأنَّ هذا "الحدث" يطمس بشكلٍ مُفارِقٍ كلّ تفكيرٍ عن التاريخ. فهو يُرفع داخله سيادة الحاضر بواسطة سيادة الحضور المتخيَّل. إذ يكون تمثيله الذِّهنيّ المُفرَط بمثابة العرض المُفرط أيضاً والإحضار(***) المُفرط. ومردّ ذلك إلى القول إنَّه يختصِر الطريق نتيجةً لذلك على وضعه كحدثٍ؛ وإنَّه يُظهِر نفسه بوصفه شيئاً آخر غير **حدثٍ** تاريخيٍّ. فما يكون إذاً؟ إنَّه نظرةٌ صرف معلَّقةٌ خارج حدود الزَّمن وتُعيد بلا كللٍ أو مللٍ تمرير صور المُقدَّس المتَّفَق عليه على مرآة **الإلهيّ** المشوَّهة بشكلٍ كاريكاتوريٍّ، ماحيةً

(*) صِفةٌ تُطلَق على كلّ تصوُّرٍ أو ممارسةٍ أو شيء يعتبِر أتباع مذهبٍ دينيّ ما بأنَّه يستحقّ الاحترام وفقاً لمعتقدِهم.

(**) يوصَف أمرٌ بأنَّه "إلهيّ" إذا كان يرتبِط باللّه، فيكون مرادِفاً للصِّفة "ربّانيّ"، أو بديانةٍ معيَّنة كأن يكون "كهنوتيّاً" مثلاً.

(11) Deguy, *L'énergie du désespoir*, pp. 62-63.

(***) يعني هذا المصطلح في مجال الفلسفة عمليّة جعل شيء حاضِراً بشكلٍ صورةٍ.

بذلك كلّ وجهةِ نظرٍ زمنيّةٍ وكلّ نِسبويّةٍ وكلّ علاقةٍ، أي باختصارٍ كلّ شرطٍ ممكن تصوُّره.

ذلك هو غَرضُ هذا التجوال المُستقصي الذي يُحدِّد عمل ميشال دوغي الأدبيّ برمَّته، ونعني به: الحدث الذي يتَّصِف بطابعٍ خاصٍّ تماماً والذي يكون مشهديّاً ولا منظوراً في آنٍ وكليَّ الحضور ولا يُمكن تصوُّره في الوقت نفسه. وعليه، يكون من الصَّعب إدراكه أو على الأقلّ مقاربته، لكثرة ما يكون صحيحاً أنَّ الحدث لا يكون مرصوداً أبداً **للإدراك** وكأنَّه مناسبةٌ، بل إنَّه يكون مرصوداً بوجه الاحتمال للتحديدِ في إطار التدفُّقات التاريخيّة وللإعدادِ والتأليف - بحيثُ أنَّ وحده الجهد الذي تبذله اللُّغة يحظى بفرصةٍ لجعله يقع في التمثيل الذِّهنيّ. وجرت العادة أن يدخلَ هذا الجهد المبذول في اللُّغة ضمن نطاق صلاحيّات الشِّعر.

فأنا أُصغي إلى لغة ميشال دوغي. وأبعد من حدود نصوصه، أصغي إلى هذه المرونة تتمثَّل وإلى هذا الاستعمل الذي لا يُخفي طابعه المُستهلَك - أو عمره -، والذي يعرِضه بالعكس وسط كثافة الاصطلاحات التعبيريّة في اللُّغات (كاللُّغة اليونانيّة واللُّغة اللاّتينيّة واللُّغة الكلاسيكيّة واللُّغة التِقانيّة الأنجلوسكسونيّة والجرمانيّة والفلسفيّة...) وتراكُبِ سيماتها (sèmes). وأُصغي إلى هذه الآلة المُدهِشة التي تَصِرُّ وتَهتزُّ وتُطقطِق من كلّ جانبٍ. إنَّها أشبه بسفينةِ شحنٍ قديمةٍ. إنَّها داعِمةُ صالِب قديمة في السَّفينة. إنَّها حمولةٌ قديمةٌ. وأسمع في الحركة نفسها صوت ضجيج الحقبة وصوتِ ما يطرحُ التسؤلات حولها؛ وكذلك صوت هذا الزمنِ الراهِن وصوت ما يُبعِده؛ فضلاً عن صوت النحن وصوت الأنا. وأُصغي إلى لغة ميشال دوغي وجهده المتواصِل الهادِف إلى إجراء عمليّة فَصْلٍ، كالآتي:

... أن نفتحَ ونشقَّ ونَبقُرَ ونفكَّ ونسلِّم ـ نظهِر ونعرِضَ

التعاكُس الباطِن أي تنافُر أنصاف المعاني والتي يكون كلّ واحدٍ منها تامّاً التي تُغطّي مجتمِعةً المعنى الكامِل. فبالتالي، ينبغي أوّلاً أن نُبيِّنَ أنّه ثمّة تقسيم من هذا القبيل يُجزِّئ الكلمة إلى نقيضَين، وأنّنا حين نستخدِم كَلاًّ من هذَين النقيضَين لا نتكلّم عن الأمر نفسه، وعليه لا نتكلّم عن الشيء بحدِّ ذاته، مع أنّ الكلمة نفسها تملك اسماً واحِداً أوحد، هو المسمَّى[12] (onoma).

إنّه إخراجٌ مستحقٌّ المشاهدة للبرنامج الشّعريّ. فكما لو كنّا نُشاهِدُ تمثيلاً ذهنيّاً، موجوداً في العمل الأدبيّ وقَيد العمل فيه حتّى، للحدث موضوع البحث أعلاه. ومردُّ ذلك أخيراً، إنْ كنّا أَجَدنا فَهمَ هذا النصّ، إلى أنّ المسألة تتعلّق بإظهار التقسيم اللّامتناهي للأشياء عن طريق تفكُّك المعنى؛ وبِرَدِّ وَحدةِ المدلول الخدّاعة عن طريق مضاعفة العناصر الدالّة. ولا تخلو مع ذلك عملية المضاعفة هذه من العنف التوليديّ[*] (maïeutique) (كما تدلُّ عليه أفعال **بَقَرَ ونُسلِّم ـ نُظهِر...**) التي تجعل المشروع الشّعريّ، المعنيُّ هنا بطبيعةِ الحال، يضطلِعُ بمهمّةٍ مزدوِجةٍ: في نِظام الفِكر وفي نظام التصوير. وتبرِّر ثلاثة أنواع من التفسيرات هذا العنف الشّعريّ الذي لا نعدَم شواهِده في نصوصٍ عديدةٍ أخرى لدوغي. ويرجِع التفسير الأوّل إلى الطابع العنيف لسلوكٍ لا تُخفي داخِله الإحالة السقراطيّة. ففي نهاية المطاف، أن نذهبَ لملاقاة وَحدة المعنى والتسمية يعني أيضاً ودائِماً أن نستقرَّ في **المُفارَقة** (paradoxe). ويُمثِّل ذلك الموقف الذي يؤثِره

---

(12) Deguy, *Le sens de la visite*, p. 147.

(*) إنّ هذه الكلمة مشتقّة في اللُّغة الفرنسيّة من اسم الشخصيّة الميثولوجيّة اليونانيّة مايا (Maïa) الذي كان يسهَر على الوِلادات ومخاضاتها. أمّا في مجال الفلسفة، فيُشير هذا المُصطلح إلى تقنيّةٍ تقضي بطرح سيلٍ من التساؤلات على شخص من أجل حثّه على التعبير (توليد) معارِفه. وتُرصَد هذه التقنيّة لدفع الشّخص إلى التعبير عن معرفةٍ مخبّأة داخله. وبهذا المعنى، كان سقراط يتحدّث عن "فنّ جعل الأذهان تولّد معارِفها"

منهج دوغي الفِكريّ والذي يُنادي به، مُعتبِراً أنَّ هذه المُفارقة تنطوي على نحوٍ أشدّ وأمضى ربَّما من مجرَّد تسلُّط **الرأي الشائِع** (doxa)، على السابِقة (contre) نقيض (أو (para) ضدّ) الدالَّة على المقاومة والصِّراعات التي تبثُّها إلى ما لا نهاية له.

إلاّ أنَّ التفسير الثاني يستنِد إلى واقع أنَّ الخطاب لا يستطيع مهاجمة إلاّ ما يكون ملكاً له. فلأنَّ وَهم "الشيء نفسه" والمعنى الموحَّد والاسم الثابِت تسيطر في اللُّغة، ينبغي أن نهاجِم اللُّغة؛ أي بكلام آخر، لأنَّ إحدى صور الكارِثة تكون موجودةً أصلاً في عمق أعماقِ حديثنا، يتعيَّن على الشَّخص الذي يتحدَّث أن يُفكِّكَ (وكان آرتو ليقول: **أن يُشوِّهَ**) هذه الصورة، بالنَّظر إلى سِماتها المبدَّدة، في اللُّغة نفسها. وفي نهاية المطاف، لا يختلِف ذلك عن ما كان يقوله سقراط.

أمّا التفسير الثالث، فهو أكثر تعقيداً ويتحدَّر من السَّببين السابقَين. فإن كانت عمليّة مقاربة الحدث تعني في آنٍ أن نُشكِّله في اللُّغة وأن نشوِّهه فيها، وأن نوجِده وأن نعارِضه بواسطة الكلمات نفسها التي نستخدِمها لتسميته، فما الذي يبقى إذاً لنتفكَّر فيه بشأن هذا الحَدَث؟ وما هو قوام الأمر الواجِب - التفكُّر - فيه - شعريّاً (والتي ترفض صفحةٌ من كتاب **المنطق الشِّعريّ** *La raison poétique*) الزُّهد به[13]، إنْ كان الغرض متجاذَباً هكذا بين القوى المتناقِضة التي تُمارَس على تمثيله الذِّهنيّ؟ ونجد أنفسنا هنا أمام سؤالٍ قديم يعرِفه التقليد الفلسفيّ جيِّداً، وقد اختزله قديماً فيليب لاكو لابارت في مقالةٍ له تحمِل عنوان "ما لا يُمكن تقديمه" "L'imprésentable"، كالآتي:

هل ثمّة تجلٍّ ممكن، أي مجيءٍ ثان، من دون خسارةٍ أو بقيّةٍ لما

(13) Deguy, *La raison poétique* (Paris: Galilée, 2000), pp. 91-92.

ينبغي التفكُّر فيه؟ أوَّلا ينبغي أيضاً لكي يتمكَّن "عَرضٌ ما بشكلٍ عامٍّ، أي "ظهورٌ" ما، من الحدوث، ألاّ يعمد ما يتوجَّب عليه أنْ "يُعرَض إلى المثول بحدِّ ذاته وإلى الظُّهور بوصفه هو نفسه (أي، بدقَّةٍ أكثر، ألاّ يمثُل)، بل أن يتميَّز وأن يستنفِر وأن يُخرَّجَ وأن ينذهِلَ وأن "يُنذَرَ" ("للرؤية" وللتفكُّر وللتنظير)، ومن خلال نذر نفسه، أن يضيعَ؟ أوَلا تُفضي ضرورة التجلّي إلى لُزوم الخسارة[14]؟

فما من غرضٍ يُفضي إلى الفِكرة بشكلٍ عامٍّ من دون تكبُّدِ خسارةٍ أو حصول استلابٍ[*] ويُمكننا أن نستخلِص استنتاجاتٍ متنوِّعةٍ انطلاقاً من هذه الفرضيّة. كأن نرى فيها مثلاً البرهان على وجود اندفاع فكريٍّ يرمي إلى استرجاع الشيء نفسه، وبذلك إلى إعادة سَبي العلاقة التي تربِطنا بالعالم. هذا هو بخاصَّةٍ المعنى الذي ينشده المشروع المعروف باسم "**أقدم برنامج منهجيٍّ حول الأمثليّة الألمانيّة**" الذي سبقَ أن تطرَّقنا إليه بالحديث أعلاه[15]، والذي يُدخل ضمن نطاق ميدان أفكار القوَّة التوفيقيّة للأسطورة. وفي تتمّة الحلم، من شأن رومنسيّةٍ معيّنةٍ، وصولاً إلى **زرادشت**، أن تُرسي أسس أَمَلها بالكليّة على الفكرة القاضية بوجودِ كلام نموذجيٍّ. ولكنَّنا قطعنا بالتأكيد مع مثل هذه الأمثليّة الجسور التي دَكَّها التاريخ ناقِلاً إيّاها إلى عالم الواقع تحتَ أنظار العصر الأخير المُرَوَّعة. فالعلاقة التي تربطنا بالأَساطير الجماعيّة الشَّهيرة قد تفتَّتت. إذ يُساوِرنا بشأنها شكٌّ لا يُختزَل يفصِلُ فيها نظام المعنى عن نظام الحقيقة.

---

(14) Philippe Lacoue-Labarthe, "L'imprésentable," *Poétique*, no. 21 (1975), p. 75.

(*) إنَّه نوع من سَلب أو نقل ملكيّة، إنْ جاز التعبير، من أجل إعادة تملُّك فِكرة قديمةً مثلاً أو ما شاكَل ذلك.

(15) انظر ص 221-222 من هذا الكتاب.

لنأخذ مثلاً الجسد: نُطلِق اسم "جسد" على ما يُعالِجه كلّ من الطبيب، وميرلو ـ بونتي وسان بول (Saint-Paul) وصولاً إلى سان أوغسطين (Saint Augustin) (أي، علم اللاّهوت برمّته)، ولكن أيضاً رونوار (Renoir) وبيكون (Bacon) (ولائِحة الأسماء التي عدَّدتها ليست مُقفلةً). فهل نتحدَّث عن الجسد "نفسه" في مختلف هذه الحالات؟ وضمن أيّ نطاقٍ يكون الشيء المقصود بهذه الكلمة "نفسه"[16]؟

يُعزى السَّبب إلى أنَّ المجانسة تُشكِّل الجانب المُضلِّل لعمليّة الفَصْل. "وينبغي "تفكيك" المجانسة التي تشتمِل على عمليّة التقسيم الداخليّة للشيء نفسه ضدّ نفسِه"[17] وأن نغذّي في المقابل مفهوم تعدُّدية التسمية، وأن نجعل اللُّغة منفتِحةً على تعدُّد الأسماء من خلال الانزلاق الذي تُجيزه كلِمات **مِثل** (comme)، أو أيضاً كلمة **كما** (comme-un) وِفقاً لعمليّةِ تلاعب على الألفاظ يتمّ غالباً ترددها.

ليس الجدل الحديث المُستلهَم بخاصَّةٍ من أعمال بول سيلان حول الوضع الفلسفيّ الذي تتَّصِف به النصوص الشِّعريّة، وهو جدلٌ اشتركَ فيه ميشال دوغي[18]، سوى عمليّةِ تأمُّلٍ واسعة النطاق تتمحور حول صور التفكُّك والانفصال، أو لنقول ذلك على طريقة آلان باديو، صور "عمليّةِ فكّ اللاَّم" ولكن حين تُطبَّقُ هذه الفئات على لحظةٍ تاريخيّةٍ معيَّنة - كلحظة "حداثتِنا" ـ ، فهي بالكاد تحجُب أسئِلةً أخرى لا تتعلَّق هذه المرّة بالعلاقات التي تربِط الفلسفة

---

(16) Deguy, *L'énergie du désespoir*, p. 39.

(17) Deguy, *Le sens de la visite*, p. 147.

(18) انظر: Alain Badiou, *La politique des poètes: Pourquoi des poètes en temps de détresse*, sous la direction de Jacques Rancière, Bibliothèque du Collège International de Philosophie (Paris: Albin Michel, 1992).

بالشِّعر، بل بهذا النحن الخاصّ بالحقبة والذي لطالما كان يشقُّ على الفلسفة أن تتفكّر فيه من دون دَعم تأمُّلٍ حول اللُّغة يوجِدُه. هذا **النحن** الذي لم يكلّ دوغي ولم يملّ بالمقابل من تَهيِئَته في كتاباته (من "شبيهي - أخي إلى البشريّة جمعاء - "لا أعتقد أنَّ ثمّة شيء آخر غير "الإنسان" أي التشبيهيّة(*)، في هذه المسألة برمَّتها"[19] مع توالي الأسئِلة التي تُطالِعنا بين سطور كلّ صفحة من صفحات العمل الأدبيّ، ونذكر منها على سبيل المثال: "أين نحن؟ وفي أيّ زمنٍ نحن؟ ومَن نحن؟"[20]

يجدُّ ميشال دوغي في البحث. إنَّه يسعى إلى مقاربةِ حدثٍ تتعذَّر تسميته ويكون غير قابلٍ للاختزال باسم واحِدٍ، ولكنَّه يُمثِّل الانزلاق من الأنا إلى **النحن**، أي هذه المِزلقَة الصَّغيرة جدّاً التي يُجسِّدها بودلير بواسطة خطٍّ صغيرٍ بالكاد يُشكِّل علامَة وصلٍ بين كلمة "شبيهيّ" و"أخي إنَّه يبحثُ عنه، وأحياناً (إنَّما نادِراً) يجده في طريقه. كما حدَثَ في مدينة ستروغا(**) (Struga) (في جمهوريّة مقدونيا (Macédoine)) على سبيل المثال، في شهر آب/أغسطس من العام 1982. "كان هناك "مهرجان شعريّ" و"حائِز على جائِزة" (وهو الشاعِر الرومانيّ نيكيتا ستانيسكو (N. Stanescu)) وأمسية لتتويج الفائِز في كنيسة القديسة صوفيا (Sainte Sophie) على شاطئ بحيرة أورخيد (Orchid) [...]" وحينئِذٍ، تمَّ توزيع "الترجمة الفرنسيّة" للخطاب الذي يُلقيه الفائِز بالجائِزة. وهي ترجمةٌ سرعان

(*) وتُسمَّى أيضاً "التجسيميّة"، وهي عملية خلع الصِّفات البشريّة على غير العاقل.

(19) Deguy, *L'énergie du désespoir*, p. 77.

(20) المصدر نفسه، ص 88.

(**) تُعرَف بلدة ستروغا الواقِعة في جمهورية مقدونيا على شاطئ بحيرة أورخيد بكونها مكان إجراء إحدى أكبر المسابقات الشِّعريّة في العالم والتي تُعرَف باسم "أمسيات ستروغا الشِّعريّة"

ما تتَّضِح غير مفهومةٍ، ولكن تطفو من خلالها في إطارِ نوعٍ من دعابةٍ ساخِرةٍ هذه العبارة التي يتمُّ ترددها وكأنَّها محطُّ كَلام، ومفادها: "**الصِلة تُعيق التواصِل**"[21] (la liaison rompt). فيُعلِّق بالتالي دوغي قائِلاً: "كان ذلك الحدث الوحيد الذي يُثير اهتمام الشِّعر في تلك الأمسية كلّها (من وجهة نظري)" وإليكم السَّبب: "إنَّه يُصيب الهدف تماماً [...]. إذ تُشكِّل عبارة الصِّلة تُعيق التواصل... إحدى صِيَغ الفنّ الشِّعريّ؛ إذ يتَّحِد فيها مفهومَا الوَصل/ والفَصل فالمهرجان الشِّعريّ يجسِّدُ مشهدَ السَّعي الحثيث نحو وَحدة النحن. إلاّ أنَّ اختلاف اللُّغات، أي العالم البابليّ، يقف حجرَ عثرةٍ بوجه هذا الحلم. إذ من شأن الفعل الذي كان يُبشِّر بالوَصْل (أي الترجمة) أن يؤدِّي بالعكس إلى الفَصْل. **فالصِّلة تعيقُ التواصل**. إنَّها عبارةٌ غنيّةٌ للغاية وجدّ إيحائيّةٍ لدرجة أنَّها تنجح، على مستوى مختلفٍ، في إقامة رابطٍ أقوى من ذلك الذي تُقيمه أكثر الترجمات أمانةً. ها هو الحدث يتجلّى في شكله الحلزونيّ وفي دورانه المتمثِّل بثنائيّة: **الوصل/ الفَصْل**. فما إنْ أحاول ترسيخه، يغيبُ. وإذا حاولتُ حدَّه باسم، يتلاشى. ونلمسُ هنا في آنٍ شرطَ تحقُّق القصيدة بوصفها اندفاعاً يشقُّ طريقه بين مجموعةٍ من الأضداد (إنَّه قوام **الفنّ** الشِّعريّ في الواقع) وبوصفها **أيضاً** الظَّرف الأكثر محاباةً للفِكر، إذ: "في تدفُّق الحَدَث [...] إنَّ الشيء المقصود هو الذي ينقص، يتغيَّب، فيُتيحُ هكذا إمكانيّة التفكُّر فيه والإبقاء عليه بواسطة تفكُّرٍ حول لزومه. وعلى الأرجح، ما من أمرٍ مُمكِنٍ تصوُّره لا يكون مرغوباً فيه.."[22].

---

(21) Deguy, *Arrêts fréquents*, p. 103.

(22) الصدر نفسه، ص 104.

لن أنبُسَ ببنتِ شفةٍ، لن أفكّرَ بشيءٍ

(غوولد ، وبروست، وسيرفنتيس، ونيتشه أيضاً، ورامبو)

تُشكّل الفلسفة ومهارة نظم القصيدة، اللّتَين يُخيَّل إلينا غالباً أنّهما جدّ متباعِدتَين إحداهما عن الأخرى، ثنائيّاً يكون فيه اتّحادهما وديّاً تماماً.

نقلاً عن ألكسندر غوتليب بومغارتن (Alexander Gottlieb Baumgarten)، **في تأمّلات فلسفيّة حول بعض المسائِل ذات الصّلة بجوهر القصيدة** (*Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème*)

ما الذي يقصده غلين غولد حين يعيدُ أربعَ مرّاتٍ في حياته كعازِف بيانو تسجيلَ المعزوفات التي تحمل عنوان[1] **تغييرات غولدبيرغ**[*] (*Variations Goldberg*)؟ فما الذي يعنيه هذا التصرُّف

---

(1) نجِد أربعة تسجيلاتٍ مختلِفةٍ لمعزوفات تغييرات غولدبيرغ، وتعود تواريخ تسجيلها على التوالي إلى الأعوام 1954، 1955، 1959 و1981.

(*) إنّه عمل موسيقيّ من تأليف يوهان سيباستيان باخ (Johann Sebastian Bach) يضمّ لحناً أصليّاً ومجموعةً مؤلّفة من 30 لحناً مُكرّراً عنه مع بعض التغييرات التي يتمّ إدخالها =

القاضي بإعادة العمل الفنيّ نفسه على هذا المنوال، علماً بأنّه يرتكز هو نفسه على مبدأ التغيير، من أجل تنويعه بشكلٍ يستحقُّ المشاهدة ثلاثَ مرّاتٍ على الأقلّ؟ ونقع هنا بوضوحٍ على طَرحٍ مزدوجٍ ظاهريّ التناقض، يتجلّى كالآتي: تركيز الرَّغبة على غرضٍ وحيدٍ من جهةٍ، والمَيل من جهةٍ أخرى إلى نقل هذا الغرض والانتقال معه. إنّها نزعةٌ إلى التبئير يُضافُ إليها الميل إلى التقزُّح. ولا تُمثِّل هذه الحالة حالةً نادِرةً من التناقضات المُثمِرة في الميدان الجماليّ. إلاّ أنّها تَمثُل هنا في شكلٍ نموذجيٍّ بسبب النجاحات التي تساويها لنا، ولكن ربَّما أيضاً بسبب الطابع الفريد جدّاً من نوعه الذي تتَّصِف به في كلّ مرّةٍ هذه النجاحات.

وبفعله هذا، من الممكن أنَّ غولد يتطرَّق إلى عمليّاتٍ تتجاوز بأشواطٍ كبيرةٍ الحقل الموسيقيّ. أو أنَّ الموسيقى بالعكس تكشِفُ من خلاله ما لديها لتقوله لنا حول طريقة العمل الباطِنيّة لحياتنا العقليّة المُتجاذَبة بالكامل بين التعلُّقات الاستحواذيّة والانبثاثات الأكثر رحابةً.

لقد استهلَّينا بحثنا هذا بمعاينة عددٍ قليلٍ من الأسئِلة التي يُبتنى حولها الجهد الذي نبذله لنعيشَ. وتُشكِّل **تغييرات غولدبيرغ** بالنِّسبة إلى غولد (وبفضله أصبحت كذلك بالنِّسبة إلينا أيضاً) إحدى هذه "الأسئِلة" المُقنَّعة على شكلِ أجوبةٍ إن جاز التعبير، مع أنَّها لا تنجَح في حلِّ اللُّغز الذي تَسببه. هذا ما تُحدِّثُنا عنه غالباً **تغييرات غولدبيرغ** وكذلك غولد والموسيقى. وهذا ما يُحدِّثنا عنه أيضاً الالتقاء

= في كلّ مرَّة على اللَّحن الأصليّ. ويعود تاريخ تأليف هذا العمل الموسيقيّ إلى العام 1741، وهو يُعتبَر كأحد أبرز الأمثلة على تغييرات اللَّحن. وقد أُطلِقَ على هذا العمل اسم تغييرات غولدبيرغ تيمُّناً بيوهان غوتليب غولدبيرغ الذي يُرجَّح أنَّه كان أوَّل مَن أدَّى هذا النوع من التغييرات في اللَّحن والنَّغم.

بأشكاله المتنوّعة الذي يحصَل بين الفلاسفة والشّعر، كما تدلُّ عليه بعض الحالات التي تمحّصنا فيها آنِفاً، وغيرها العديد أيضاً.

ثمَّة كلمتان تُبرِزان ربَّما هذه المقابلة في إطارِ الميادين التي تَعنينا، ألا وهما: **تأمَّلَ في** (méditer) و**نَظَرَ في** (spéculer). وتصِف بالأحرى الكلمة الأولى حركةً انجذابيّةً مركزيّةً، أي إعادة تركيزِ الشَّخص على غرضٍ وحيدٍ. وقد كان قوام **التأمُّل** (meditatio) القديم، مثلما يُذكِّر به فوكو، يقضي بأن يتملَّك المرء فكرةً و"بأن يقتنِعَ بها اقتناعاً راسِخاً بحيثُ يؤمِنُ بصحَّتها من جهةٍ ويستطيع أن يردِّدها باستمرارٍ، فيردِّدها كلَّما اقتضَت الحاجة أو كانت الفرصة سانِحة، من جهةٍ ثانيةٍ. وعليه، تتعلَّق المسألة بجعلِ هذه الحقيقة محفورةً في الفِكر بحيثُ يتمكَّن المرء من تذكُّرها كلَّما دَعَت الحاجة"[2] ويحتفِظُ التأمُّل دائِماً في ذاته، ولو في مكانٍ ما بعيد الغور فيه، بشيءٍ من هذا الاهتمام الحصريّ الذي يتمّ إيلاؤه إلى غرضٍ معيَّنٍ. فكلمة Medeor اللاتينيّة تعني أن نولي عنايةً إلى شيءٍ ما، أي أن نعتني به (soigner)، علماً بأنَّ مصطلحات الحقل الدلاليّ الطبيّ، بدءاً من كلمة **عالَجَ** (remedium) وصولاً إلى كلمة **عناية طبيّة** (medicare)، تُشتقُّ من هذه النواة التأثيليّة. كما نجِد ذلك جزئيّاً في المعنى الذي يُعطيه والتر بنيامين (Walter Benjamin) لكلمة "**اجترار**" (Grübeln) وللصورة التي تُمثِّل الشَّخص المولَع بالتأمُّل (Grübler) في كتابه الذي يحمل عنوان **كتاب محطّات الحياة** (*Le livre des passages*)، حيثُ يؤكِّد ما يلي: "إنَّ ما يُميِّز الشَّخص المولَع بالتأمُّل تميُّزاً جذريّاً، إنَّما هو واقع أنَّه لا يستغرِقُ فقط في تأمُّل شيء ما،

---

(2) Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, cours du 3 mars 1982, Hautes Etudes (Paris: Gallimard; Seuil, 2001), pp. 339-340,

وبهذا المعنى أيضاً يفهَم ديكارت **تأمُّلاته** (*Méditations*).

بل إنّه يستغرِق في تأمُّل تفكُّره الخاصّ حول هذا الموضوع"[3] وما من شكٍّ في أنّ غولد يُعتبَر كأحدِ مُجتَّري **تغييرات غولدبيرغ** من منظورِ بنيامين للأمور.

أمّا عمليّة **النَّظر في** (spéculation)، فهي تنتمي أوّلاً وبشكلٍ قاطعٍ إلى سجلّ المراقبة والرَّصد (حيثُ تعني كلمة specula المرصَد أو برج الرَّصْد والمراقبة في القلعة؛ كما تعني كلمة speculatio التجسُّس) في مفهومٍ متقارِبٍ جدّاً من مفهوم الكلمة اليونانيّة المُعادِلة لها، ونعني بها[4] **نظرية** (théorie) ولكن نحو سنة 1830، اتَّخَذت أيضاً هذه الكلمة، لدى بالزاك، معنى "عمليّة المراهنة على"[5] ومنذ ذلك الوقت، لم تعد **عمليّة النَّظر في أمرٍ ما** تنفصِلُ عن ما تجعله مُرهوناً بالوقت، أي عن اعتبارٍ معيَّنٍ للوقت الآتي وللمجازفات ولحالات الشَّطط والحيدان التي يستتبعها ضِمناً هذا الاعتبار. فأن ننظرَ في مسألةٍ ما يعني أن نضع أنفسنا في حالةِ مَن يتوقَّع مجيءَ شيءٍ؛ ويعني ذلك بالتالي أن يتخلّى كلّ منّا عن منطقة الأنا بغية استقبال ما قد يحدث؛ وأن نأخذ في الاعتبار هذا الجانب غير المتوقَّع لدى قيامِنا بعمليّاتٍ حسابيّةٍ من المستويات كلّها يُشكِّلُ طابعها غير المؤكَّد القاسمَ الوحيد المشترك بينها.

والحال أنّه يبدو لي أنّ الانشغالات الذهنيّة الكبرى التي أثرناها

---

(3) Walter Benjamin, *Le livre des passages*, trad. par J. Lacoste (Paris: Cerf, 1989), p. 384.

علماً بأنّ هذه الفقرة قد وردت وفُسِّرت في: Jean-Michel Rey, *Les promesses de l'oeuvre* (Paris: Desclée de Brouwer, 2003), pp. 90-91.

(4) ففي الرسالة الثالثة عشرة من مجموعة الرسائل التي تحمِل اسم الرسائل الإقليميّة (*provinciales*)، يضع باسكال على سبيل المثال عمليّة النظر في أمرٍ ما (spéculation) في مقابل الممارسة (pratique).

(5) Honoré de Balzac, *La paix du ménage*: *Scènes de la vie privée* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]).

على طول الصَّفحات السابقة (كأن نفلسِفَ وأن نُشعرِنَ بطبيعة الحال حول أغراضٍ معيَّنةٍ، ولكن أيضاً أن نتأمَّل في هذه الأغراض وأن ننظرَ فيها وأن نجمعَها وأن نفصلَها وأن ننقلَها)، أي هذه **الأساليب** الفِكريّة، تنقسِمُ وفق عمليّةِ فرزِ موضوعاتيّ(*) جدّ بسيطةٍ، حيثُ: نجِدُ من جهةٍ منطقةً يكون فيها الشَّخص مدعوّاً للمركزة الذاتيّة ولتحديد ذاته، وأحياناً لإعادة إدراك ذاته؛ وتُطالِعنا من جهةٍ ثانيةٍ منطقةٌ يُطيلها أفقُ تَسَلُّلاتٍ لامتناهيةٍ. وإذا أردنا تبسيط الأمور بشكلٍ أوضح من خلال اللُّجوء إلى مقابلةٍ جديدةٍ، نقول إنَّنا نقع على **التأمُّل** (الديكارتيّ) من جهةٍ وعلى **التَّيه**(**) (المالارميّ) من جهةٍ ثانيةٍ. فكما لو أنَّ الفعل فكَّرَ يعني دائِماً أن نصِفَ مكاناً وأن نوطِّدَ (أو أن تزلَّ بنا) القدَم فيه؛ وأن نُنشئ شيئاً ما فيه (**ذاتاً** معيَّنةً أو غرضاً ما...) بالنِّسبة إلى نقطةٍ معيَّنةٍ، أو بالعكس، أن نعزلَ هذا الترسيخ وأن نبدِّدَ القوى وأن نُبعثِرَ أشكالاً في البعيد. ولقد أنشأ روسّو على قاعِدة هذا التفاوت صورةَ ذاتيّةٍ متغيِّرةِ الشَّكل، مؤكِّداً ما يلي: "ما من شيءٍ يكون غير مشابهٍ لي أكثر من ذاتي، ولهذا السَّبب، من غير المُجدي أن أحاول تعريف ذاتي بواسطةِ شيءٍ غير هذا الاختلاف الفريد من نوعه... وباختصارٍ، تُشكِّلُ الضفدعة

(*) إنَّها تدلُّ في مجال علم البلاغة على الأساليب التي تخوِّلنا إيجاد مادّة للخطابات ومواضيع لها. وبكلام آخر، إنَّها عبارة عن عمليّة استخراج منهجيّة للمواضيع والأفكار المألوفة التي تؤدّي دورَ الأفكار الرئيسة الموجِّهة في عمليّة البحث عن المواضيع واختيارها.

(**) يدلُّ مصطلح "التَّيه" (errance) على حالةٍ دائِمةٍ من الخطأ والاستغراق في الوهم وعدم اليقين يتعلَّق بالحقيقة المُطلقة. ويرى هايدغر أنَّ هذا اللَّفظ، الذي يُذكِّرنا بالمسيرة اللامحددة "لليهودي التائِه" خارج أرض الميعاد، يُميِّز الحالة الدائِمة للتأمُّل الفلسفيّ من أفلاطون إلى هيغل. ولعلَّ هذا التأمُّل سعى برأيه إلى معرفة الحقيقة موضوعياً علة شكلٍ مفهومٍ بدل تحقيقها ذاتيّاً كشكلٍ من أشكال الحضور.

المُبرقَشة والحرباء والمرأة كائناتٍ أقلّ تغيُّراً من ذاتي"[6] ويتطابَق طبيعيّاً تسلسل الأفكار مع هذه التغيُّريّة. وفي موضع آخر، يُصوِّر روسّو بصيغةِ الضمير الغائِب هذا التناوب بين التأمُّل والتَّيه الذي يختلِجه، قائِلاً: "لطالما كان يشكو من تقطُّع في تسلسلِ أفكاره حالَ دون قدرته على تشكيل مشاريع حقيقيّة؛ ولكنّه متحمِّسٌ إثر استغراقه لفترةٍ طويلةٍ في تأمُّلِ غرضٍ ما، كان يتَّخِذ أحياناً وهو في غرفةِ نومه قراراتٍ حازِمةً ومُفاجِئةً، سرعان ما كان ينساها أو يتخلّى عنها قبل أن يكون قد وصلَ إلى الشارع"[7]

بين النسيان والتأمُّل، والتقلُّب والعناد: لا يقوى الشَّخص الذي يصوِّره روسّو أن يختار. وإنَّ الإقرار بهذا الازدواج يُعلِمنا أنَّ التمييز بين أسلوبَين (التأمُّليّ والتفكُّريّ) لم يكن يركن إلاّ إلى ضروراتِ العرض الوقتيّة؛ وأنَّ هذَين التيّارَين يجتازان فِكرنا في الواقع بشكلٍ متزامنٍ، وأنّه بالتالي لا يقع أيُّ تأمُّلٍ من دون حصولِ بعض الضلال المُسلَّم به، كما لا يحدث أيّ تفكُّرٍ من دون القيام بعمليّاتِ تركيزٍ. ولا نُجيد أبداً ربط الأفكار أفضل ممّا نفعله عند أرباضِ غَرَضٍ مُختارٍ؛ ولكنّنا لا نصطفي أبداً الغرض ما لم تقودنا إليه سلسلةٌ من الترابطات غير المُعدَّة سلفاً.

*

إنَّ مصطلحات **رَبطَ وترابطيّة وترابط الأفكار** تدلُّ على العمليّات الفِكريّة المألوفة والمُثمِرة على النحو الأكبر. فهي تقضي بربط

(6) Jean-Jacques Rousseau, "*Le persifleur,*" dans: Jean Starobinski, *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle* (Paris: Gallimard, 1971), p. 68.

(7) Jean-Jacques Rousseau: «*Dialogues,*» II, dans: *Œuvres complètes I,* Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1959), pp. 817-818.

التمثيلات الذّهنيّة من دون ترتيبٍ تسلسليٍّ مُقرَّرٍ سلفاً بل بواسطة شَبَهٍ مجازيٍّ مرسلٍ، وذلك بمقتضى العمليّةِ التي نُطلِق عليها اسم **جَعَلَ يُفكِّر بـ** (faire penser à)، كأن نقول مثلاً: "يجعلني الغرض الفلاني (x) أفكّر بالغرض العلّاني (y)" - فهذا هو التعبير الذي يستخدِمه المحلّل النّفسيّ وهو جالِسٌ على أريكته، وهو تعبيرٌ يقترِحه أصلاً السؤال الدّائِم الذي يطرحه المحلّل النّفسيّ، ومفاده: "بِمَ يجعلكَ هذا الأمر تُفكّر؟" وإنَّ الاهتمام المُركّز في الواقع بالكامل على لعبةِ استخراج أوجه الشّبه هذه يستسلِمُ لسِحر القوّة الموحية التي تتحلّى بها عبارة **جَعَلَ يُفكِّر بـ** (faire penser à) التي تُظهِرُ دائِماً أكثر بقليلٍ من مجرَّد مقارنةٍ، ونعني بذلك: تتمَّةً تفسيريّةً. فإذا كان الغرض **الفلاني** (x) يجعلني أفكّر بالغرض **العلّاني** (y)، يعني ذلك أنَّ شيئاً ما من الغرض العلّاني كان يتوارى في قاعِ الغرض الفلانيّ وأعثرُ عليه فجأةً وكأنّه سرُّ رابطِ الشَّبَه بين هذَين الغَرضَين أو مفتاح لغزه (ولهذا السَّبب تكون عبارة **جَعَلنا نُفكِّر بـ** مرتبطةً ارتباطاً وثيقاً بعمليّة ابتكار القصّة العائِليّة(*) (roman familial) وبالتعرُّف على الوجوه وبشكلٍ عامٍّ بتعوُّدِ العالم). كما أنَّ من شأنِ الاهتمام الذي يغيبُ عن بالِه بالرّغم من كلّ شيءٍ التنبُّه إلى ما يُميِّز الغرض الفلانيّ عن الغرض العلّاني، أن يُغفِلَ ذِكرَ عمليّة الإرغام التي يتضمَّنها مثل هذا التصرُّف (أوَلا تُشكِّل عبارة بِمَ يجعلكَ ذلك تُفكِّر طريقةً لإرغامِنا على التفكير بالضَّبط حيثُ لا توجَدُ فكرةٌ مطلقاً، وربَّما حيثُ لا يوجَد أيّ شيءٍ

(*) إنَّه مبدأ أدخله المحلّل النفسي الشّهير سيغموند فرويد عام 1909، ومفاده: يخترِع الطّفل قصّة أو رواية قوامها أنَّ والدَيه الحاليّان ليسا والداه الحقيقيّين، وأنّه قد يكون لقيط أو مُتبنًى مثلاً. كما يتخيَّل بأنَّ عائِلته الحقيقيّة هي مؤلّفة من ملوك وعظماء ونبلاء وأبطال، وما شاكل ذلك. وهي طريقة يتوسَّلها الولد عادةً للانفصال عن والدَيه وبناء شخصيّته المستقلّة ولا سيَّما حين يكتشِف أنَّ والِدَيه ليسا مثاليَّين.

نُفكّر به البتّة؟). فهو يُعنى بالرابط المُتمثّل بعبارة بالرَغم من كلّ شيءٍ (malgré tout) والذي يُسلسِل التمثيلات الذّهنيّة ويُضفي عليها الحيويّة ويوجِدها انطلاقاً من تمثيلاتٍ ذهنيّةٍ أخرى، والذي يُعِدُّ بلا انقطاعٍ رواية التّشابهات. فلنلقِ نظرةً على سوان(*) (Swann)؛ ولنُعاين قدرته على تشكيل روابط الصُّور هذه حول وجهِ أوديت (Odette) والتي تُجبِرُ حرفيّاً على التفكير بالرابط الشّهوانيّ، كالآتي:

وقفت بجانبي وقد أرخت شعرها وأسدلته على طول وجنتَيها، وكانت تلوي رجلها في وضعيّةٍ راقِصةٍ بعض الشيء لكي تتمكّن من الانحناء من دون أن تشعرَ بالتّعب نحو الرّسم الذي كانت تتأمّله، وكانت تحني رأسها، وبعينَيها الواسعتَين والمتعبتَين جدّاً والمقطّبتَين حين لم تكن تحرّكهما، أذهلَت سوان بشبهها بهذا الرّسم الذي يُجسّد صفورة(**) (Séphora) ابنة النّبي شُعَيب (Jéthro)، والذي نراه في إحدى اللّوحات الجدرانيّة في كنيسة سيستينا(***) (Chapelle Sixtine). فلطالما كان سوان ميّالاً إلى البحث في لوحات كبار الرسّامين لا عن الخصائص العامّة للحقيقة المُحيطة بنا فقط، بل أيضاً

(*) إنّ شارل سوان (Charles Swann) هو شخصيّة ابتكرها مارسيل بروست (Proust) في كتابه **البحث عن الزمن الضائع**. وسوان هو شخص رزينٌ وواسع الاطّلاع في مجال الفنّ، ويقع في حبّ أوديت دو كريسي (Odette de Crécy). وتدور أحداث الرواية حول علاقة الحبّ التي تنشأ بين سوان وأوديت، مع أنّ أوديت لم تكن من نوع النّساء الذي يستسيغه سوان إلاّ أنّه يُغرَم بها بعد أن يكتشِف شبهاً بينها وبين لوحةٍ فنيّةٍ يُصوّر فيها بوتيتشلّي صفورة ابنة النّبي شُعيب. ولكن بعد أن يتزوّج بها ويُرزق منها بابنةٍ، يكتشِف سوان أنّه أضاع عمره وربط مصيره بامرأةٍ لم تكن تُعجبه أصلاً.

(**) إنّها زوجة النّبي موسى وابنة النّبي شُعَيب (Jéthro) وهو من مَديَن (Madin) الواقِعة في أطراف الشام.

(***) هي أكبر كنيسة موجودة في القصر الباباوي الذي يُعتبَر المقرّ الرّسمي للبابا في الفاتيكان.

عن ما يبدو بالعكس أقلّ قابليّةً لاتّخاذ صفةِ العموميّة، أي عن الملامِح الفرديّة للوجوه التي نعرِفها[8]

ليست أوديت خاليةً من العيوب. فوجهها عبوسٌ **وناتئٌ**[9] ووجنتاها غالباً ما تكونان "شاحِبتَين وواهِنتَين ومبَقعتَين أحياناً بنقاطٍ حمراء صغيرة"[10] وفي نهاية المطاف، صدَرَ الحكم الشَّهير منذ لقائِهما الأوّل، ومفاده: ليست أوديت من نوع النِّساء الذي يستسيغه سوان. ومع ذلك، إنَّ شخصيّةً تُعتبَرُ وسيطةَ الحبِّ تعترِضُ بين أوديت الحقيقيّة وسوان منذُ زيارتها الثانية له، ألا وهي: صورة صفورة التي تأتي لتشوِّش صورة أوديت ولتوضحها في الوقت نفسه. ويحصل هذا التوسُّط لصورة صفورة وفق صيغة التشابه. فيتعمَّق هكذا، في إطار علاقتهما، مكانُ الطرف الثالث الخياليّ، أي الحبّ. وتضطلِع النماذِج المُصطنعة (التصوير الفنيّ والصورة الفوتوغرافيّة) بدورٍ في عمل التشابه هذا، أي عمل التكييف أو **التوفيق** الذي يُكبُّ عليه سوان في هذا الصدد، كالآتي:

> وضعَ على مكتبه تصويراً فنيّاً لابنة النَّبي شُعَيب، كما لو كان صورةً شمسيّةً لأوديت. وراحَ ينظر بإعجابٍ إلى عينَيها الواسعتَين ووجهها ذي الملامِح الدقيقة الذي يُظهِر بشرةً غير نقيّةٍ وخصلاتِ شعرها الرائِعة المُنسدِلة على وجنتَيها اللَّتين يبدو عليهما التَّعب؛ ومن خلال رَبط ما كان يجده حتّى الآن جميلاً بطريقةٍ فنيّة بفِكرةِ وجود امرأةٍ حيّةٍ تجسّده، فقد حوَّل هذه الأوصاف إلى مزايا جسديّةٍ هنّأ نفسه بالعثور عليها مجتمِعةً

---

(8) Marcel Proust, *Du côté de chez Swann: À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1954), pp. 222-223.

(9) المصدر نفسه، ص 197.

(10) المصدر نفسه، ص 222.

في كائنٍ يستطيع أن يمتلكه. وتحوَّل هذا الانجذاب الغامِض الذي يعيدُنا إلى تحفةٍ فنيّةٍ ننظر إليها، بعد أن أصبحَ يعرِفُ النسخة الأصليّة الشهوانيّة التي تصوِّر ابنة النَّبي شُعَيب، إلى رغبةٍ تُعوِّض من الآن فصاعِداً عن الرَّغبة التي لم يُلهِمه إيّاها جسد أوديت بادئ الأمر. وبعد أن أمعنَ النَّظر في رسم بوتيتشلّلي[*] (Botticelli) هذا، تفكَّر في نسخته البوتيتشلّلية الخاصّة والتي كان يجدها أكثر جمالاً بعد من النَّسخة الأصليّة، ومقرّباً منه صورة صفورة، كان يتخيَّل أنَّه يحتضِنُ أوديت ويشدُّها إلى صدره[11]

يُصبح هذا العمل مُنجزاً وموفَّقاً حين لا نعود نتمكَّن في نصّ بروست نفسه من تمييزِ ما إذا كانت أوديت أو صفورة هي المعنيّة بالحديث: "**وراحَ ينظر بإعجابٍ إلى عينَيها الواسعتَين ووجهها ذي الملامِح الدقيقة الذي يُظهِر بشرةً غير نقيّةٍ وخصلاتِ شعرها الرائِعة المُنسدِلة على وجنتَيها اللَّتين يبدو عليهما التَّعب**"

يُصاب سوان بنوعٍ من الشُّرود، إذ يتوهَّم شخصيّاً (ويجعلنا نتوهَّم معه) بأنَّ أوديت هي صفورة، أو العكس بالعكس. إنَّه يشرُد، ولكنَّنا نُدرِك جيّداً أنَّ شروداً من هذا القبيل لا يكون ممكناً إلاّ بواسطة تركيزٍ أقصى وتعلُّقٍ مطلقٍ وحصريٍّ بغرضٍ ما. ولَما كان هذا الإعجاب الذي بأوديت دو كريسي (Odette de Crécy) ليُبصِر النور، ولما كان ليكون مقبولاً، لو لم يغوص مطوَّلاً فِكر سوان بادئ الأمر

(*) اسمه الحقيقيّ ألسندرو دي ماريانو دي فيليبي (Alessandro di Mariano dei Filepepi)، والمُلقَّب باسم بوتيتشيلّلي (Botticelli). وهو رسّام إيطاليّ من عصر النَّهضة. وأنجَز العديد من الصور للسيدة العذراء، وتناولت غالبيّة لوحاته المواضيع الدينيّة أو الميثولوجيّة.

(11) المصدر نفسه، ص 225.

في تأمُّل لوحةِ بوتيتشيللي. ومنطقياً، كان حرياً بوجهِ أوديت أن يوقِظَ لدى سوان ذكرى صفورة، إلاّ أنَّ العكس هو الذي يحدث. فلقد استبقَ بوتيتشللي رؤية أوديت ومهَّدَ الطريق لها وحفرها في وجدان سوان، أي أنَّه جعلها ممكنةً ببساطةٍ. وعليه، يتخطّى التوهُّم بقليلٍ عمليّةَ الرَّبط. ويعني ذلك بطريقةٍ معيَّنةٍ أن نعودَ بالزمن وأن نجدَ التبِعات في المُسبِّبات والأغراض العِلّانيّة (y) في الأغراض الفلانيّة (x)؛ كما يعني أن نركضَ في الاتِّجاهات كلِّها على سُلَّم الصور وأن نقلِبَ الترتيب التسلسليّ لظهورها بغية إيجاد ترتيبٍ تسلسليٍّ سريٍّ أكثر وتماثلاتٍ تكون باطِنةً أكثر إنَّما بَيِّنةً أكثر بلا شكٍّ.

في عام 1897، جمعَ مالارميه محصّل أعماله النثريّة في كتابٍ يحمِل عنوان **الشرود** (*Divagations*). وبذلك، إنَّه يُسلِّم صراحةً بالواقعِ القاضي، كما يؤكِّده المُختصر الذي قدَّمه ناشِروه(*) (le prière d'insérer)، بأنَّ النقد الذي يتناول أعماله لم يتوقَّف منذ عشرين سنةً عن اعتباره مجنوناً أدبياً. كما أنَّه يُفسِّر في تمهيدٍ مُقتضب جدّاً مصطلحَ "حالاتِ الشُّرود"، قائلاً: "من شأن حالات الشرود الظاهِرة أن تُعالِج موضوعاً فِكريّاً وحيداً - وإنْ نظرتُ إليها مجدَّداً وكأنَّني غريبٌ عنها، تبدو لي كدير يُظهِر للمتنزِّه، حتّى وإنْ كان مهدَّماً، العقيدة الدينيّة التي يُمثِّلها"[12] وإنَّ هذا الموضوع الفِكريّ الوحيد هو ما يُطلِق عليه في موضعٍ آخر اسم "فنّ الأدب" وإنَّ منهج الأدب الفِكريّ الشَّبيه بالدين لجهةِ أنَّ قوام غَرَضه النِّهائيّ يكمن في إعادة تأسيس أمَّةٍ عصريّةٍ مزوَّدةٍ بخاصَّةٍ بالقدرة نفسها على

(*) إنَّه نوع من ملخَّص يوجِز فيه ناشِر أو ناشِرو الكتاب مضمونه ولمحة عن مؤلِّفه ويُرسلونها إلى الصّحافيّين للترويج للمؤلَّف ولمؤلِّفه.

(12) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 2003), p. 82.

السطوع في مستويات الحياة العامّة كلّها (أي المستويات الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة والميثولوجيّة... إلخ.)، يجتاز مصنف **الشرود** بأكمله. ولكنَّ هذا المنهج الفِكريّ لا يُرِدُ إلاّ بين السُّطور فيه، متَّخِذاً مظهر الفوضى العامّ ("حالات الشُّرود الظاهِرة"). وإنَّ هذه الفوضى هي من طبيعة الأنقاض. وإنَّ القرّاء اليقِظين لمُجمَل هذا المُصنَّف سيتنبَّهون سريعاً من خلال هذه الأنقاض إلى وجودِ تماثُلٍ مع الديانة المسيحيّة نفسها. فمن هنا تنبَع صورة الدير المُحطَّم، وكذلك مصطلح "عقيدة" وبالنِّسبة إلى هذا الدير نِصف الماديّ ونِصف النَّظريّ (أي الانبعاث كما تبيِّنه الازدواجيّة الماديّة للغرَض)، يضطلِع المتنزِّه (أي مالارميه نفسه الذي يَمثُل عن طيبِ خاطرٍ بصورة متنزِّهِ عصره) بدور مُعيد البناء، إذ: إنَّه الشَّخص الذي بفضله يتمّ إدراك وَحدة الفِكر تحت رُكام الشُّرود؛ كما أنَّه الشَّخص الذي **يبعثُ الحياة** في هذه الأنقاض أو يُنعِشها من خلال تنقُّله. ولكنَّه الشَّخص الذي يُعيد بناءها على نحوٍ مغايرٍ لما كانت عليه. ومردّ ذلك إلى أنَّ الغرض الذي يتناوله إدراكه الحسيّ، ليس الدير الماديّ كما كان عليه في الماضي، بل الفِكرة التي تُرسي أُسسه[13]

تقوم دائِماً فائِدة الشُّرود على هذه الوحدة المستترة خلف الفوضى. وأفضل بعد، تقضي مهمَّته السريّة إنَّما الثابِتة بإظهار نِظام يُبقيه النِّظام العامّ مخفيّاً. ويُقدِّم مالارميه في هذا النصّ الاستعارةَ ("الدير المُحطَّم")، تِبعاً لنمطِ استعمالِ فِكريٍّ معيَّنٍ، بوصفها مُبتكَرةً (من منظور الدير) وتأويليّةً على حدٍّ سواء (من وجهة نظر المتنزِّه). وهو استعمالٌ يأبى في كلتا الحالتَين الترصُّد وسَبق التَّصميم - أي

(13) لا بدّ من أن نُضيفَ أنَّ مصطلح حالات الشرود يُشبِه قليلاً صورة الدير، حيثُ أنَّه يحتوي على: أنقاضِ جذرٍ مهشَّمٍ، ونعني به الـ -div المُشتقّ من كلمة إلهيّ (divin) أو من كلمة كهانة (divination) والذي يحوّله نحو شيءٍ مغايرٍ

المخطّطات والبرامج وجبريّة الأحداث والتكهُّنات ومنطق **المُسبَق والقبليّ** هذا برمّته والذي يشتمِل على رؤيةٍ مزدوجةٍ للوقت والنِّظام وعلى الاعتقاد بوقتٍ منظَّم ونظام زمنيٍّ. وبالعكس، تتعلّق المسألة بالنِّسبة إليه بفِكرٍ يحتضِنُ غير المتوقَّع وغير المسموع والحادِث والخارِج عن المألوف، ويدَّعي أنّه لا يتوجَّه إلاّ بواسطة هذا الاحتضان.

لا يكون الشُّرود لدى مونتاني الذي ذهبَ بعيداً في تحليل ثقافة هذا الاستعمال عبارةً عن مجرَّد صيغةِ تفكيرٍ أو تأليف، بل إنّه يعكِس العالم الذي يُفسِحُ مجالاً طبيعيّاً له. إنّه عالم التجاور، أي عالم المجاورة أكثر منه الاتّصاليّة، وهو بالتالي عالمٌ بلا غائيّةٍ[14] ويُشكِّل الشرود (أو **التحويل** أو **التيهان** أو **الحشو**... إلخ: وتكثُر المفردات في كتاب **المباحِث** (*Essais*) أحد استعمالات العالم. فمن منظارٍ معيَّنٍ، يُقدِّم نصّ كتاب **المباحِث**، في تفكُّكه ("فهو ليس سوى عمليّة ترصيعٍ يتمّ جمعها بشكلٍ سيِّئٍ"[15]، صورةً هذا العالم ومعرفته الممكنة بمجمِلِها في آنٍ.

نودُّ لو نستطيع القول بأنَّ الفعل شرَدَ يدلُّ على عمليّة قَطع كلّ رابطٍ منطقيٍّ وإبطال كلّ دافعٍ والاستغناء عن كلّ قَصدٍ عمديٍّ. ونودّ لو نقول ذلك على سبيل المثال مع دون كيشوت (Don Quichotte)، وهو بلا ريبٍ البطل المُعاصِر الأوّل والمطلق للشُّرود غير المُعلَّل، كالآتي:

وصلَ وهو مسترسِلٌ في الحديث إلى مكانٍ يتفرَّع فيه

---

(14) انظر: Joseph-Guy Poletti, *Montaigne à bâtons rompus. Le désordre d'un texte* (Paris: José Corti, 1984), p. 65.

(15) Montaigne, *Les essais* (Paris: Classiques Garnier, 1952), III, IX, p. 402.

الطريق إلى أربعةِ طرقٍ فرعيّةٍ. وحينئِذٍ، تذكّر أنّ الفرسان الجوّالين كانوا يتوقّفون عند مفترقات الطرق متسائِلين عن أيّ دربٍ سيسلِكون؛ ولكي يحذو حذوهم، بقِيَ واقِفاً برهةً ههنا. ومن ثمّ، وبعد أن فكّر ملياً، أفلتَ لِجام فرسه وترك لها عناية اتّخاذ القرار مكانه. إلاّ أنّ فرسه التي تحمِل اسم روسينانت (Rossinante) سلكَت، تبِعاً لوحي الفِكرة الأولى التي راودتها، طريق الإصطبل[16]

وإذا أجَدنا فَهم سيرفنتيس، ثمّة دافعٌ مع ذلك يكمن خلف ممارسة التّيه هذه، ألا وهو: دافع الفرسان الجوّالين، أي الدافع المتعلّق بتذكُّرِ نماذِجَ خياليّة وبتقليدها[17] ففي الواقع، لا يقوم دون كيشوت مُطلقاً بِتَيهٍ مُنافٍ للمنطق، فهو لا يَهيم إطلاقاً على غير هدًى مُفتقِراً إلى المقاصِد. ولكنّ منطقه ومقاصِده تقضي ببساطةٍ في محاكاة نماذِج تتمتّع بخاصيّةِ قطع الصِّلة بالمنطق وبالمقاصِد. وحتّى إنّه من شأن صلابة دافعه وعناده ونقص المسافة التي يتّخِذها أن تحدُّده من رأسه إلى أخمص قدمَيه وأن تُبرِّر تصرُّفاته قاطِبةً. إنّه في الواقع الكائِن الأقلّ شروداً والأقلّ تتبُّعاً لنزواته والأكثر كآبةً في الوجود. وإنّ هذه المبالغة في الوفاء هي بالضّبط التي تُرسي بلا تمييزٍ جانبه الهزليّ وجانبه المأساويّ.

يُطالعنا التعذر نفسه في صورِ التّيه غير المعلَّل كلّها والسعيدة بدرجاتٍ متفاوتةٍ، أي تلك التي تتراوح من طريقة نظم قصائِد

---

(16) Miguel de Cervantès, *Don Quichotte*, trad. par A. Schulman (Paris: Seuil, 1997), chp. IV, t. 1, p. 79.

(17) انظر أيضاً، الفصل الواحد والعشرين، حيثُ نقرأ: امتطوا الحصان مجدّداً، ومن دون أن يسلِكوا طريقاً محدّداً – لأنّه يتوجّب على الفارِس الجوّال ألاّ يختار أيّ طريقٍ من الطرق، بل تركوا رغبة الفرس روسينانت تسيِّرهم" (المصدر نفسه، ص 223).

القرون الوسطى(*) (fatrasie) وصولاً إلى الكتابة الأوتوماتيكيّة(**) (écriture automatique). وإن دلّ ذلك على شيءٍ، فهو يدلُّ على ما يلي: تُشكِّل أصلاً نيّة التّيه عقبةً بوجه التّيه المُطلق. زِد على أنّنا نعلمُ بأيّ درجةٍ صرامةٍ برنامجيّةٍ تمثُلُ التجارب الشّعريّة التي استشهدتُ بها للتوّ. فكما لو أنّ هذه التجارب تصطدم دائِماً بتعذُّر إنتاج الترّهات... فكما لو أنّ اللُّغة تردُّنا بشكلٍ لا مناص منه إلى طريق العودة باتّجاه المعنى، كما تسلك الفرس روسينانت طريق الإصطبل(18)

ولكن، أن نعود إلى المعنى لا يدلُّ على الشيء نفسه بالضّبط الذي يدلُّ عليه فعل أن نذهبَ إلى المعنى (أو أن نأتي إليه) بكلّ بساطةٍ. ولكي نفهمه، علينا أن نتنبّه إلى السابِقة *dis-* في الكلمة الفرنسيّة **شرود** (divagation)، أي هذه السابِقة الدالّة على فقدان الوُجهة التي تُمثِّل "المسار في الاتّجاهات كلّها" الذي يسلكه

(*) تُمثِّل هذه الطريقة في نظم القصائِد ذات المحتوى الفارغ نوعاً والتوجُّه الهجائيّ غالِباً نوعاً أدبيّاً كان شائِعاً في القرون الوسطى، أي من القرن الثالث عشر حتّى رابليه (Rabelais). ويضمُّ هذا النوع الأدبيّ القصائِد التي لا تُركِّز على المعنى بل على اللّحن والصوت والنّغم من خلال اللّجوء إلى أنظمة تكرار المقاطِع الصوتيّة بوجهٍ خاصّ. ويُطلَق بشكلٍ ساخرٍ في اللّغة الإنجليزيّة على هذا النوع من القصائِد اسم "قصائِد الترّهات"

(**) إنّها طريقةٌ في الكتابة يدخل فيها الإنسان في حالةٍ من التركيز العميق، بحيثُ لا يسمَع أو يرى ما يحدُث حوله، ومن ثمّ يكتُب على الورق ما يُملى عليه. وإنّ أوّل مَن دعا إلى اتّباع التداعي الحرّ والكتابة الأوتوماتيكيّة في كتابة الشّعر وقصائِد النثر كان أندريه بريتون (André Breton) كوسيلةٍ للحصول على نصوصٍ شعريّةٍ صادِقةٍ يؤدّي فيها الشاعر دور الوسيط بين يده ولاوعيه.

(18) وإليكم هذا التعبير الذي جاء على لسان بارت، والوارِد في مقالةٍ حول شومان (Schumann)، ومفاده: يكون الموسيقيّ مجنوناً دائِماً (أمّا الكاتب فلا يسعه أن يكون كذلك أبداً لأنّه محكومٌ بالمعنى)" (Roland Barthes: "Rasch," dans: *L'obvie et l'obtus* (Paris: Seuil, 1982), p. 273).

الخطاب. ويعني ذلك في كلتا الحالتَين أن نُشدِّد على فائِدة المواربة وعلى نَفْع الدوران والالتفاف. فأن نستسلِمَ للصُدفة حتّى عن سابقِ تصوُّرٍ وتصميم لا يعني الشيء نفسه كأن نسرعَ نحو هدفٍ. وأن نتسكَّع أو أن نقُومَ بنزهةٍ لا يعنيان الشيء نفسه كأن نسلكَ الطريق السَّريع. فهذه الأفعال تدلُّ على طريقتَين مختلفتَين للتحرُّك، أي على نمطَين فِكريَّين مختلفَين. أمّا النمط الفِكريّ الذي يهمُّنا، فهو يمنحُ امتيازاً للخطّ المقوَّس والانعطاف والتعرُّج على الخطّ المستقيم والطريق المباشر. فهو يُحبِّذ علم الجغرافيا بتضاريسه ومنحنيات مستواه وتموُّجاته، على علم الهندسة.

يُشكِّل علم الجغرافيا أحد العلوم التي تُلقِّننا مبادئ التّيه، لأنَّه ينقل في شكلٍ فِكريٍّ معيَّن المنحنيات التي نتعلَّمها لدى الاحتكاك بالأرض. ويُمكننا أن نستخدِمَ التعابير نفسها للتحدُّث عن رسومات مغارةِ لاسكو(*) (Lascaux) المُبتكَرة بشكلٍ مباشرٍ من لا اتِّساقيّة الجدران، أي هنا أيضاً من الاحتكاك مع الأدمَة الأرضيّة؛ أو المُبتكرة أيضاً من محاكاةِ الأجساد كلّها (الحيوانات أو البشر) التي تُعيد في كلّ مرَّةٍ، سواء في لاسكو أو في موضعٍ آخر، تلقيننا المنحنيات الأساسيّة. فكما لو أنَّ هذه الممارسات **المنقوشة** كانت ولا تزال تُشكِّل استذكاراتٍ لمعارِفَ قديمة متحدِّرة من الاحتكاك بالأرض أو من الاحتكاك بالأجسام، مع الإشارة إلى أنَّ نوعَي الاحتكاك هذَين يتكوَّنان كلاهما في إطار بعض المنحنيات الأوَّليّة. ويحتفِظ **علم الخطّ** الصينيّ في ذاكرته وفي تعرُّجاته على تجربةِ

(*) تقع مغارة لاسكو في جنوب فرنسا ويرجع تاريخها إلى نحو 35000 عام، وتضمّ أقدم الفنون البِدائيّة التي قام بها الإنسان الأوّل الذي كان يرسم في العصر الحجري القديم صور الحيوانات الذي كان يصطادها مثل الثيران والغزلان وغيرها.

أشكال الطبيعة والجسد البشريّ قاطبةً[19]

وإنْ كان علم الجغرافيا وفنّ رسم الأرض وعلم الخطّ ورسوم الأجساد تبدو لنا بمثابة الشّهادات الأساسيّة الدالّة على البشريّة، فمردّ ذلك بلا ريبٍ إلى أنّها تُظهِر من خلال المنحنيات بعض الحقائِق المؤسِّسة، على غرار: الأرض والجسد. وهي حقائِق لا تستطيع اللُّغة أن تقارِبها إلاّ بواسطة أدواتها التي تتّصِف بدورها بالتعرُّج والمواربة على نطاقٍ واسعٍ.

* * *

لو توجَّبَ علينا أن نُصوِّر اللّحظة (الأسطوريّة) التي تلامس فيها الفلسفة الشّعر، نرى أنّها تكون مخترقةً من الجهتَين بالمنحنيات والخطوط المتعرِّجة والألحان والاتّساقات الغنائيّة وربّما الرّقصات التي تصحبها. ونذكر على سبيل المثال اللّحظة التي يصِفها نيتشه في المقتطف 84 من كتابه **المعرفة المرِحة** والذي يحمل اسم "عن أصل الشّعر (Sur l'origine de la poésie)، ومفاده:

> يبدو [الشّعر] لدى الفيثاغوريّين كعقيدةٍ فلسفيّةٍ، أو كوسيلةٍ من وسائِل الفنّ التربويّ. ولكن، وقبل أن يكون ثمّة فلاسفة بوقتٍ طويلٍ، كانت تُعزى إلى الموسيقى ميزة تفريغ الانفعالات وتطهير النّفس والتخفيف من حدّة الاندفاع الحيوانيّ - (ferocia animi) وكان يتمّ ذلك تحديداً بواسطة الإيقاع الموسيقيّ. فحين كانت النّفس تفقِد توازنها وتناغمها الصحيحَين، لم يكن يبقى أمامها إلاّ الرّقص على إيقاع المُنشِد

(19) François Cheng, *L'écriture poétique chinoise* (Paris: Seuil, 1977), pp. 20-23.

في جوقة الترتيل - تلك كانت الوَصفة لعلاج النَّفس[20]

أو يُمكننا أيضاً أن نَذكر اللَّحظة التي يشير إليها نيتشه في أوَّل قصيدةٍ من ديوانه **ديثرامب لديونيسوس**، حين يصِف الشاعر الذي يضعه في مقابل "عاشِق الحقيقة" (der Wahrheit Freier)، قائِلاً:

متكلِّماً خَبط عشواء،

متخفيّاً بأقنعةِ المجنون الذي يقول أيّ كلامٍ،

مُرفرِفاً فوق عبّاراتِ الفعل الخادِعة،

وفوق أقواس قزحٍ كاذِبةٍ،

بين سمواتِ غرّارةٍ،

مندفِعاً وعائِماً ومتسكِّعاً هنا وهناك [...].

لستَ ثابِتاً وساكِناً ومتصلِّباً ومصقولاً وبارِداً

ومحوَّلاً إلى تمثالٍ

أو إلى عمودٍ مَهيبٍ [...]

بل متمرِّداً على تماثيل الفضيلة هذه،

وتشعر بارتياحٍ أكبر في الأدغال منه في المعابِد،

أنتَ مُفعمٌ بحيويّة السنّوريّات المُفرَطة،

وواثِباً عبر التشابكات كلّها،

وهوب! ـ ، ترتمي في المجازفات قاطِبةً،

---

(20) Friedrich Nietzche, *Le gai savoir*, trad. par P. Klossowski (Paris: Gallimard, 1967-1982), § 84, pp. 111-112.

توجُّهك حاسَّة الشمّ نحو الغابات التي لا يُمكن النفاذ إليها على النحو الأكبر

وتمضي إلى درجة الذهاب للركض

داخل الغابات العذراء، أنتَ، بين المتوحِّشين المُنتفِشين،

سالِماً ومشرِقاً ومُبرقشاً كما الخطيئة،

كالشِّفاه التي تتلمَّظ الرَّغبة،

منتشياً من السخرية والشهوة الحسيّة الجهنَّمية ورائِحة الدمّ -

أن تركضَ باحِثاً عن فريستك ومتعرِّضاً لها، ولا تكفُّ عن الكذِب[21]

إنَّه نصٌّ يُذكِّرنا في اندفاعِه الثَّمِل بنيتشه اليافِع، أي بذلك الذي عمَد في أولى صفحات كتابه **نشأة المأساة** (*La naissance de la tragédie*)، أي منذ ما يُناهِز العشرين عاماً تقريباً، إلى وصف نشوة الثَّمل الدِيونيسوسيّة التي خُصِّصت هذه الصفحات للإطراء عليها. ويتَّحِد فيها الإيتوس الشِّعريّ، أي **روح الشَّعب**، بنظريّةٍ حول المعرفة.

يعمَدُ نيتشه المُتمسِّك بالتقليد الأفلاطونيّ الذي تمَّ عرضه في كتاب **إيون** إلى التعريف بالشاعر من خلال اندفاعه، أي **الاندفاع الحيواني** الذي يُترجِم ارتباطه بالطبيعة الحيوانيّة، إذ: تكون **رغبات الشاعر شبيهةً برغبات العُقاب أو الفهد**. أي بتعبيرٍ آخر، هذه الطبيعة

(21) Friedrich Nietzsche, *Dithyrambes de Dionysos*, trad. par J.-C. Hémery (Paris: Gallimard, 1974), p. 17.

الحيوانيّة التي تضع الشاعر على اتّصالٍ بالقوى الأوّليّة وتجعله متآلِفاً مع مهرجان الدمّ ومع الظمأ ومع الجوع الغريبَ المتعطّش لسلطان المنطق أو التصوُّر الذّهنيّ. وتَنتجُ عمليّة إطلاق العنان السعيدة هذه للكائِن الدِيونيسوسيّ من تقليدٍ يونانيٍّ ما يتخلّل أعمال هولدرلين (ونستشفّه في قصائِد من مثل "قَدَر الشاعِر (Vocation des poètes) أو "غانيمادس"[22] "Ganymède" إلاّ أنَّ الطبيعة الحيوانيّة التي يتحدَّث عنها نيتشه هنا تجعل من الشاعر كائِناً يكون غريباً بشكلٍ أساسيٍّ عن اللُّغة، أي أنّه يكون نصير الصَّمت الحيوانيّ. وإذ إنَّ الفرح الدِيونيسوسيّ يتجلّى بشكلٍ ظاهريّ التناقض عبر فقدان الكلام. أو لنقولَ الشيء نفسه بطريقةٍ مغايرةٍ - على طريقة باتاي[23] (Bataille) مثلاً - ، يُلامِس الشِّعر الجانب الغريزيّ للكائِن لجهة أنّه يُشكِّل الفنّ الذي يكون أبعد ما يُمكن عن الكلام. ومن شأن تقليدٍ نظريٍّ قديم ملازِم للشِّعر ويجعل من الشاعر كائِناً عديم المهارة وغير كفؤٍ حتّى للتعبير، أن يدعَم هذه الفرضيّة. وبدأ هذا التقليد مع صورة موسى (Moïse) الذي هو تمتامٌ[*] من خِلقته (نفلاً عن **سفر الخروج**

---

(22) إنّه في الميثولوجيا الإغريقيّة إله وبطل وأمير طروادي، ثمّ صار ساقي الآلِهة وعشيق زيوس.

(23) "لو تخيّلنا العالم من دون الإنسان، أي العالم الذي يكشِفُ فيه نظر الحيوان وحده الأشياء، ولاعتبار أنَّ الحيوان لا يكون شيئاً ولا إنساناً، فلا يسعنا إلاّ أن نوقِظَ رؤيةً لا نرى فيها شيئاً، باعتبار أنَّ غرض هذه الرؤية يكون عبارةً عن انزلاقٍ يتراوح من الأشياء التي لا يكون لها معنى إذا كانت وحدها وصولاً إلى العالم المليء بالمعاني التي يفرِضها الإنسان الذي يُعطي كلّ شيءٍ معناه الخاصّ. ولهذا السَّبب لا يُمكننا أن نصِفَ غرضاً من هذا القبيل بطريقةٍ دقيقةٍ. أو بالأحرى، إنَّ الطريقة الصَّحيحة لنتحدَّث عن ذلك لا تكون بصراحةٍ إلاّ شعريّة، باعتبار أنَّ الشِّعر لا يصِف شيئاً لا ينزلِق ليَدخل إلى مجال الخفيّ" نقلاً عن: Georges Bataille, *Théorie de la religion* (Paris: Gallimard, 1973), pp. 28-29.

(*) أي الشّخص ثقيل اللّسان أو الذي يُتمتِم أو يُتمتِع.

(Exode)، 4، 10) وشاعرٌ في الوقت نفسه، كما يُذكِّر به على سبيل المثال توماس سيبييه (Thomas Sébillet) في كتابه **فنّ الشّعر الفرنسيّ** (*Art poétique français*) منذ عام 1548[24]

إلاّ أنّه من شأنِ وصفٍ جدّ مفصّلٍ، وجدّ مجامِلٍ حتّى، لِ "عاشق الحقيقة" أن يُنشئَ أيضاً نظريةً حول المعرفة الشّعريّة يُدشّن بموجبها الصّمت الحيوانيّ معرفةَ ما يُخفى على اللُّغة. لأنّ الحيوان وحده يعرِف غياب الكلام ويعرِف ما يُمكن أن يجعلنا نُدرِكه غياب الكلام، على غرار: سماكة الجسد وعمق الهوّة الدُّنيويّة والأدغال (التي تُشكِّل تركيباً استعارياً مؤلّفاً من الاثنَين)... وينقلُ هذا العالم للشّخص الذي يسكنه في الحلم شكلاً فريداً من أشكال المعرفة قابِلاً لإطلاعه على العالم الآخر، أي عالم الكلام. فكما لو أنّ الحرمان من الكلام والتماهي مع الحياة الحيوانيّة يوضّحان فجأةً زوايا من عالمنا يجعلها الكلام غامضةً. تلك هي نظرية المعرفة التي تُطلعنا عليها القصائِد في ديوان **ديثرامب لديونيسوس**.

ولكن، ثمّة طريقة أخرى أيضاً لنأخذ إجازةً من الكلام. ونذكر على سبيل المثال الطريقة التي يعتمِدها ريمبو في قصيدةٍ من بواكير قصائِده تحمل عنوان **إحساس** (*Sensation*)، حيثُ يقول:

---

(24) الذي استشهدَت به جاكلين سيركيلينيه توليه (Jacqueline Cerquiligny-Toulet) في "الغرابة في اللُّغة: تمتمات وثغثغة في الأدب القَروسطيّ" ("L'étrangeté dans la langue: Balbutiement et bégaiement dans la littérature médiévale")، وهي مداخلةٌ قدّمتها في المؤتمر الدوليّ حول "الغرابة في اللُّغة. أدب وفلسفة وتحليل نفسيّ" ("L'étrangeté dans la langage. Littérature, philosophie, psychanalyse") في جامعة بيكين (Pékin)، من 7 إلى 9 تشرين الثاني/ نوفمبر من العام 2002. انظر: Francis Goyet, *Traités de poétique et de rhétorique de la renaissance* (Paris: LGF, 1990).

في أمسيات الصَّيف الصافية السَّماء، أتمشَّى في الدروب الضيِّقة،

فتوخِزني سنابل القمح وأدوسُ على العشب الرَّخص:

وأنا مُستغرِقٌ في أحلامي، أشعر بنَداوتِها تلامِس قدمَيّ.

وأدع الهواء يغمر رأسي المكشوف.

لا أنبس ببنت شفه ولا أفكِّر بشيءٍ:

ولكنَّ الحبّ اللاّمتناهي يخفقُ في روحي،

وأمضي بعيداً، بعيداً جدّاً، كالغجريّ،

في الطبيعة، ـ سعيداً كما لو كنتُ مع امرأتي.

إنَّها قصيدةٌ عن الاستسلام للشُّعور و"للإحساس ، ويستوقِفنا فيها بيت الشِّعر هذا، ومفاده: **لا أنبسُ ببنتِ شفةٍ** (Je ne parlerai pas, je ne penserai rien). إنَّه امتناعٌ عن الكلام وعن التفكير في الوقت نفسه، مع الإشارة إلى أنَّه يتمّ الامتناع عن الكلام باعتبار أنَّه يرتبِط بالتفكير، وذلك لصالِح **فوران الحبّ اللاّمتناهيّ**، كما يقول رامبو. إنَّ الحبّ اللاّمتناهيّ يفور كما الحليب، كما النُّسغ(*)، أي كما كلُّ ما يَروي الحيّ. ولكنَّ هذا الحبّ اللاّمتناهي يظهَر أيضاً وكأنَّه غير مُحدَّدٍ أي بلا غَرَضٍ. فالمسألة تتعلَّق بالحبّ بوصفه كذلك، أي بالقدرة على الحبّ الخاصّة بالفرد والتي يتمُّ إظهارها بالضَّبط بشأن هذه الكيانات التي تدحَض كلّ دعامةٍ موضوعيّةٍ، على غرار: **البعيد والطبيعة**. وعليه، يقضي هذا المشروع "بالتخلُّص من

(*) أي السائِل الذي ينتقِل عبر خلايا النبات. ويتكوَّن أساسيّاً من الماء والهرمونات والمعادِن الغِذائية ومواد غذائيّة أخرى.

القصديّة وبالتخلُّص من الإدراك الحسيّ وبالتخلُّص من الفَهم"[25] لكي يغمُر قلبنا **الحبّ اللامتناهي**، أي بكلام آخر الانفعاليّة العاطفيّة الصّرف. ولا تُشكّل مادّة القصيدة سوى هذه النقاوة العاطفيّة الخاصّة بالشُّعور بالوجود. فلنَقِس مدى أهميّة ما يجري هنا في مستهلّ عملٍ أدبيٍّ لا ينفكُّ يتمسَّك بمثل هذا المشروع، وتتجلّى المسألة كالآتي: ينبغي أن نقطع الصِّلة بكلّ تأمُّلٍ وبكلّ تمثيلٍ ذهنيٍّ وبكلّ إسقاطٍ للذات من أجل أن نستدرِكَ، انطلاقاً من ذاتنا، الحياة غير القابلة للتسمية **وانفعالاتها**.

وفي الطَّرف الآخر من العمل الأدبيّ، يرجع الانفعال مع النيّة نفسها بقطع الصِّلة بأشكال الحضور والتمثيل الذهنيّ المُختبَرة - ويتمّ ذلك في إحدى قصائِد الـ **الاستضاءات العقليّة** (Illuminations) والتي تحمل اسم "**الرحيل**" (Départ)، كالآتي:

كفانا ما رأينا. فالرؤية تغمرنا من كلّ حدب وصوبٍ.

كفانا ما حصلنا عليه. إشاعات المدن، مساءً وصباحاً ودوماً.

كفانا ما عرفناه. محطّات الحياة - يا أيّتها الإشاعات والرؤى! ما أشبهكِ بالرَّحيل إلى داخل عالم الانفعال والضجيج المتجدِّدَين.

إنّه المشروع نفسه أيضاً. ولكنَّ عمليّة قطع الصِّلة تتوضَّح هنا - إن جاز التعبير. إذ لا تتعلَّق المسألة بأن نذهب إلى مكانٍ ما داخِل العالم، لا بأن نذهبَ إلى خارج هذا العالم، أو كما يقول بودلير إلى أيّ مكانٍ خارج العالم (Anywhere out of the world)، بل تتعلَّق المسألة ببساطةٍ وبشكلٍ جذريٍّ، بأن نذهبَ باختصارٍ "إلى حيثُ لا

(25) Jérôme Thélot, *La poésie excédée. Rimbaud* (Les Cabanes: Fissile Editions, 2008), p. 19.

يحدث أيّ عالم وإلى حيث لا يُمكن لأيّ إمكانيّة وجود عالم أن تحدث". **فالضَّجيج والإشاعة** يُشكّلان صيغتَين يظهَر فيهما الانفعالُ بنفسه، على نحوٍ سابقٍ لكلّ عمليّةِ تفريقٍ بين الموضوع والغرض. "**ما أشبهكِ بالرَّحيل إلى داخل عالم الانفعال والضجيج المتجدِّدَين** وليس **نحوه** أو **في اتّجاهه**؛ بل يتمّ على نحوٍ عبقريٍّ أصلاً استخدام كلمة **داخل** (dans)، وعليه: يغدو الرَّحيل على الفور مغموراً بالكامل بما كان بإمكانه أن يُحدِّده لنفسه كهدفٍ والذي يُعتبَر هنا فقط وبالفِعل بمثابة حالة التأثُّر عند الشَّخص. ممّا يدعونا إلى فهم كلمة "رحيل لا بوصفها تتضمَّن معنى الرحيل الناجِم عن السَّفر بقدر ما تعني الانقطاع ومجيء ما لا يسعنا تسميته والذي جلّ ما نستطيع فعله هو أن نصفَ **مكان حدوثه**، أي: **الانفعال والضَّجيج المتجدِّدَين**.

* * *

لقد أظهَرَ غلين غولد انجذاباً من نوعٍ خاصٍّ جدّاً إزاء الصَّمت. ولا نعني بذلك الصَّمت بوصفه طريقةً لالتزام الصمت شخصيّاً بقدر ما هو الفنّ المحفوف بالمخاطر والقاضي بأن يُقارِب عن كثبٍ **ما يصمتُ** في لغته الخاصّة (أي البيانو). وهي طريقةٌ خاصّةٌ به لقولِ: "لا أنبس ببنتِ شفةٍ، ولا أفكّر بشيءٍ"، بغية بلوغ هذا البَرّ الذي تُحيط به اللُّغات وتطوّقه وتحصره وتتجنَّبه في الوقت نفسه. فعمليّة إعادة توزيع معزوفات **تغييرات غولدبيرغ**، تعني أن يُصار إلى كَشف هذا المُستقبلِ، هذا الوعد بمستقبلٍ مستحيلٍ، إذ: لا ننطق بأيّ كلمةٍ، ولا نفكّر بأيّ فكرةٍ، في حين أنّنا لا نكفّ عن المكوث على شاطئ الكلام هذا الذي لا يُتاح لنا منه إلاّ أن نلمَحَ الكلام فقط، كما هو الحال في الأسطر الأخيرة من كتاب **زرادشت**، حيثُ نقرأ ما يلي:

بعد ذلك، لَزِمَ الصَّمت. ولكنَّ قلبه كان خفيفاً ["الحبّ

اللّامتناهي الذي تحدَّث عنه رامبو]، ومن عينَيه كانت العَبَرات تنهمر نقطةً نقطة مُبلِّلةً يدَيه. وغير مبالٍ بأيّ شيءٍ بعد الآن، بقِي جالِساً بلا حراكٍ، من دون أن يُكلِّفَ نفسه حتّى عناء الدِّفاع عن نفسه من الحيوانات. وحينئذٍ، بدأت الحمامات ترفرِف حوله وتحطُّ على كتفَيه وتنقر شعره الأبيض جليدةً في حنانها وفرحِها[26]

(26) Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. par G. Bianquis (Paris: Flammarion, 1996), p. 386.

الثبت التعريفي

اختبار (expérimentation): هو منهج علميّ يقوم على إحداث المشاهدات أو الملاحظات بغية التحقُّق من احتمالٍ معيَّنٍ أو فرضيّة معيَّنة. وإذا كانت الملاحظة معاينةً لظاهرةٍ معيَّنةٍ يكون المرء شاهِداً لامبالياً عليها، فإنَّ الاختبار، كما يقول لويس دي بروغلي، "يُحقِّق على نحوٍ إراديٍّ أوضاعاً معيَّنةً"، ويُعيد إحداث الظاهرة في ظروفٍ محدَّدة تحديداً تامّاً.

إرادة (volonté): هي نشاط متبصِّر وواعٍ. وتفترِض الإرادة وفقاً للرَّسم البيانيّ الكلاسيكيّ: **1)** استحضاراً للحوافِز، **2)** مذاكرةً، **3)** قراراً، **4)** تنفيذاً. ولا يُعتبَر الفعل الإراديّ إفصاحاً عفويّاً عن رغبةٍ ما، فهو يفترِض عند الفرد تبصُّراً وتحمُّلاً لمسؤوليّاته، ولهذا لا تتطابق الإرادة فقط مع الرَّغبة الأقوى التي يتحدَّث عنها هيربرت، وهي ما دامت ناتجة من التبصُّر فهي تتطابق مع العمل العقلانيّ كما يقول سقراط ولايبنتز. وقد بيَّن وليام جيمس أنَّ الإرادة مرتبطة بشكلٍ عامٍّ بالشُّعور بضرورةٍ اجتماعيّةٍ. فمثلاً: إنَّ الواجِب الاجتماعيّ هو الذي يمدُّنا في الصَّباح بإرادة النُّهوض من السرير، وإنَّه لأسهل علينا أن ننطلق إلى المعركة من أن نترك عادة التدخين، لأنَّنا في الحالة الأولى نكون إزاء واجب اجتماعيّ، في حين نكون في الحالة الثانية

إزاء مجرَّد واجِب نريد أن نفرِضه على ذاتنا... إلخ. ويُميِّز ريبو بين صنفَين من اضطرابات الإرادة، ألا وهما: 1) إفراط في الدوافِع (غضب عابِر مثلاً) و2) تفريط في الاحتباس (العجز عن مقاومة الرَّغبات عند المُدمنين على الكحول مثلاً، أو على المخدرات... إلخ). والذي تنقصه الإرادة يُسمَّى متذبذِباً أو فاقِد الإرادة. وتتحدَّد الإرادة أساساً بمرونتها وباستمراريَّتها في العمل، وهي بمعناها الكامِل تتطلَّب التزام الفرد بكليَّته، ويرافِق ذلك صبرٌ وأناةٌ وتفنُّنٌ في اللَّف والدوران لوصول هذا الفرد إلى غايته.

إسقاط (projection): حركة في العقل تقوم على أن ننسبَ إلى أشياء خارِج الذات، إحساسات أو مشاعِر تعترينا في ذواتنا. ويرى بالدوين أنَّ إسقاطنا لحالاتنا الخاصّة هو الذي يجعلنا نعرِف الآخرين، وهذا ما يُعبِّر عنه أيضاً مصطلح "التحليل النَّفسي الخاصّ بالنَّقل

إمكانيّة الوجود (virtualité): قوّة تنزع إلى تحقيق ذاتها وهي ترادِف أحياناً مفهوم "الإمكانيّة" ويُقابِل ما هو بالإمكان أو بالقوَّة مفهوم ما هو راهِن أو بالفِعل. لكنَّ الإمكانية من حيثُ أنَّها نزوعٌ إلى تحقيق ذاتِها، تستلزِم أكثر من مجرَّد إمكانيّة منطقيّة.

انفعاليّة (émotivité): إنَّها الاستعداد للإحساس بانفعالاتٍ حادَّةٍ. وتُعتبَر الانفعاليّة خارجيّة المنشأ، أي أنَّها تنشأ خارِج الذات، وهذا ما يُميِّز الانفعاليّ عن المهموم (لأنَّ الهمّ هو على عكس الانفعاليّة "داخليّ المنشأ"). ويُمكِننا أن نقول على سبيل المِثال، وذلك دفعاً للالتباس الذي يحدث مِراراً بين المهموم والانفعاليّ، إنَّ هذا الأخير يعاني من انفعال أثناء المِحنة، بينما يُعاني المهموم في الفترة التي ينتظِر فيها المِحنة. فالخوف مثلاً هو شكلٌ من أشكال الانفعال، بينما القلق هو شكل من أشكال الهمّ. ويدخل في عداد العناصر التي تُتيح

لنا تحديد طبع معيَّن لدى الفرد، درجة انفعاليّته ووجود صدى عميق في داخِله للأحداث التي تقع له. وتجدر الإشارة إلى أنّه ينبغي تفريق مصطلح "انفعاليّة" عن مصطلح "انفعال" الذي هو التعبير عن الحياة العاطفيّة المصحوبة عامّةً بحالةٍ من الشُّعور المريح أو المُتعِب.

تاريخيّة (historicité): هي طابع ما هو تاريخيّ. وتكمن المشكلة الماورائيّة المتعلّقة بالتاريخيّة في أن نعرِف لماذا يولَد الإنسان وينمو ثمّ يموت. وردّ برغسون هذه المشكلة إلى مشكلة الحياة الكليّة التي تتفتّح ثمّ تتفرّع إلى أفرادٍ كتفتُّح حياة الشَّجرة في أوراقٍ محكوم عليها أن تزول في كلّ فصلٍ من السَّنة، مع أنَّ الشَّجرة تتابع نموَّها وتتجاوز تلك الأوراق. أمّا هايدغر، فقد مائَل هذه المشكلة بمشكِلة تناهي الإنسان، وتقوم فلسفته كلّها على فهم سلوك الإنسان انطلاقاً من تاريخيّته البَدئيّ ومن الشُّعور بوجودٍ عابرٍ كُتِبَ عليه الموت.

تجربة (experience): إنَّ التجربة تُكتسَب بالملاحظة لا بالعقل. ويشتق المذهب التجريبيّ كافّة المعارِف الإنسانيّة من التجربة، ومن التجربة وحدها. ويُقابل المذهب التجريبيّ (لوك، هيوم) المذهب العقلانيّ الكلاسيكيّ (كَنْت، ديكارت) الذي يعتبر التجربة المحسوسة، على الرغم من كونها لا بد منها، غير كافيةٍ ولا تساوي شيئاً من دون الفِكر الذي يتيح لنا إدراك التجربة المحسوسة وتنظيمها. فمن وجهة النَّظر هذه، تُقابِل التجربة بالعقل بكلّ ما هو فِطريّ. وعلى الصَّعيد الأخلاقيّ، تُعتبَر الخبرة مجموع المُكتسَب المكوَّن طوال حياة فرد أو طوال حياة الإنسانيّة.

تعرُّف (reconnaissance): هو فعل من أفعال الذاكرة يقوم على شعور يعترينا إزاء بعض الصور بأنّنا "شاهدناها من قبل" ولا يستلزِم التعرُّف تعيين مواقع الذكريات، فهذا التعيين هو بالطبع أمر أشدّ وضوحاً. وقد يحدث أن يكون الشعور بالتعرُّف وهماً في حالة

"اعتلال الذاكرة" أو "التعرُّف المزيَّف"

تعليق الأحكام (épochè): إنَّها في الأصل لفظة يونانيّة تعني "الشكّ" وهو يدلُّ على تعليق أي حكم يتناول وجود الأشياء. وتوصي الظاهراتيّة عند هوسرل باعتماد تعليق الأحكام في دراسة ظاهرات الوعي، فتعليق الأحكام يُتيح لنا أن نفهمَ مثلاً، معنى الديانات المختلفة، بعيداً عن أيّ حكم قيميّ يتعلَّق بحقيقة الوحي الفعليّة. ويدرس المُفكِّر الظاهراتيّ من جِهته معنى هذه الظاهرة بصرف النَّظر عن أيّة مشكلة من مشكلات الوجود.

تفسيريّة (herméneutique): إنَّها نظرية في تفسير الإشارات. إنَّه تأمُّل فلسفيّ يتناول الرموز الدينيّة والأساطير وبصورةٍ عامَّةٍ كلّ صيغة من صِيَغ التعبير البشريّ (معنى الانفعال أو معنى تُحفة فنيّة... إلخ). وإنَّ تفسيريّة الظاهِرات البشريّة التي تتطلَّب "تفسيراً" وفهماً، تتعارَض مع "التحليل الموضوعيّ لظاهِرات الطبيعة. وهي مفهوم أساسيّ في الفلسفة الحديثة ولا سيّما في الظاهراتيّة الوجوديّة (هايدغر في كتابه **الكينونة والزَّمن**، وسارتر وبول ريكور) بمعنى أنَّ الوجود البشريّ هو "إشارة" يتعيَّن على الفيلسوف أن يبحث عن معناها.

توليد (maïeutique): إنَّ هذه الكلمة مشتقَّة في اللُّغة الفرنسيّة من اسم الشخصيّة الميثولوجيّة اليونانيّة مايا (Maïa) الذي كان يسهَر على الوِلادات ومخاضاتها. أمّا في مجال الفلسفة، فيُشير هذا المُصطلح إلى تقنيّةٍ تقضي بطرح سيلٍ من التساؤلات على شخص من أجل حثِّه على التعبير (توليد) معارِفه. وتُرصَد هذه التقنيّة لدفع الشَّخص إلى التعبير عن معرفةٍ مخبَّأة داخله. وبهذا المعنى، كان سقراط يتحدَّث عن "فنّ جعل الأذهان تولِّد معارِفها" أي فنّ استخراج الأفكار من المعقول، وجعل المُحاوِر يكتشِف بنفسه الحقائِق التي يحمِلها في ذاته. وكان سقراط يدَّعي ممارسة هذا الفنّ

بطرحه في الوقت المناسِب أسئِلةً على محاوريه، وبِجعلهم يتذكَّرون، وفقاً للنظرية القائِلة بأنَّ المعرفة هي تذكُّر (سقراط، أفلاطون)، معطياتٍ أوّلية في الرياضيّات أو حقائِق أخلاقيّة كليّة. وبهذا يكون علم التحليل النَّفسي توليداً.

حلم (rêve): تتابع صور نفسيّة يحدُث أثناء النوم. وتتكوَّن التداعيات في الحلم بطريقةٍ حرّةٍ تماماً بعيداً عن مراقبة الوعي والإرادة، لذلك اعتقدَ العلماء أنَّ منطق الحلم كان تعبيراً عن اللاوعي. وقد أولى علم التحليل النَّفسيّ وموضوعه تحليل اللاوعي، دوراً مميَّزاً لتحليل الأحلام. ويُميِّز هذا العلم في الأحلام مضمونها الظاهِر، الذي غالباً ما يبدو لنا خالياً من المعنى، عن مضمونها الباطِن، أي معناها اللاواعي. ومن هذه الناحية يُميِّز فرويد بين أحلام الطِّفل وأحلام الشَّخص البالغ، حيثُ تُعبِّر الأولى عن رغباتٍ واعيةٍ منعه أهله مثلاً من تحقيقها؛ في حين تُعبِّر الثانية عن رغباتٍ مكبوتةٍ بسبب الرقابة الخاصّة بالوعي الاجتماعيّ. فتتنكَّر هذه الرَّغبات على شكل أحلام. وتكون مهمّة التحليل النَّفسانيّ أن تتيح لنا مطابقة معطيات وعْيِنا على تطلُّعاتنا اللاواعية، فنحقِّق بذلك التوازن في شخصيَّتنا.

حماس (enthousiasme): حالة من الإثارة المُفرِحة ينسِبها الفلاسفة اليونانيون القدماء (وبخاصّةٍ أفلاطون) إلى التملُّك الإلهيّ الذي يرقى بالعقل وينقله إلى ما فوق الاهتمامات البشرية. والأمر المُلفت أنَّ العصور اليونانيّة والرومانيّة القديمة تصوَّرت الحميّة القائِمة على الهوى، التي يوفِّرها الحماس، حالةً تلائِم الفيلسوف في سعيه وراء الحقيقة، كما يحصَل للموسيقيّ أو للمُحارِب مثلاً.

رغبة (désir): إنَّها ميلٌ وعى غرَضَه. وتتميَّز الرَّغبة عن الحاجة التي هي مجرَّد حثٍّ فيزيولوجيّ. وعلى سبيل المثال، قد أكون في

حاجةٍ إلى الأكل أو قد أشعر بتقلُّصاتٍ في المعِدة من دون أن أعرِف أنَّ ما أعانيه يتأتّى من عدم التزوُّد بالطَّعام. وتتعلَّق الرَّغبة على العموم بغرضٍ معيَّنٍ. إنّي أرغب في أن أشربَ عصيراً مثلاً من دون أن أكون جائِعةً. وإنَّ الرَّغبة تفترِض نوعاً من عدم الرِّضى إن لم يتحقَّق الأمر المرغوب فيه. وهي التي تُضفي على الحياة صبغتها وتُثير المشاعر والأهواء. إنَّها في أساس الحياة الفاعِلة. ولمّا كانت الرَّغبات لا تُعدُّ ولا تُحصى، كما يقول أفلاطون، فالإنسان الساهِر على إشباعها كلّها، قد يفقد كلّ بُعد ذاته ويفقد كلّ حريّة. أمّا الرغبة التي تخضَع لمراقبةٍ حسابيّةٍ وتأمُّليّة تتحوَّل إلى فعلٍ إراديّ. علماً بأنَّ النزعة العائِدة إلى الرَّغبة لا تُشكِّل تعبيراً عن الشَّخصيّة، بل فعل الإرادة هو الذي يُعبِّر عنها.

زمانيّة (temporalité): إنَّها صفة لما هو زمنيّ. وتدلُّ الزمانيّة في الظاهراتيّة والوجوديّة المُعاصِرة على وعي الزمان، بمعنى أنَّ الزمانيّة تختلِف باختلاف نوعيّة نشاطِنا (تسلية أو عمل)، فلا تكون هي ذاتها بالنِّسبة إلى فترتَين متساويتَين من الزَّمان.

شكّ (doute): هو عدم اليقين العقليّ والامتناع عن الإثبات أو النفي. ونميِّز بين نوعَين من الشكّ، ألا وهما: **1)** الشكّ الطبيعيّ الذي يصحَب غياب معارِف يقينيّة؛ و**2)** الشكّ المنهجيّ أو الفلسفيّ الذي يقوم على أن نشكَّ في كلّ معارِفنا بما فيه إدراكنا الأشياء القائِمة في العالم ما دمنا لا نعرِف أصل كلّ علم. وهذا الموقف الأخير كان موقف كلّ من أفلاطون وديكارت وفيخته، وهو منطلق كلّ فلسفة راديكاليّة.

علم الأسباب (étiologie): تُشتقّ اللَّفظة الفرنسيّة من اليونانيّة "أيتيا" التي تعني السبب والعلّة، و"لوغوس" التي تعني العلم، وهو علم العلل.

علم الأنطولوجيا (ontologie): ويُسمَّى أيضاً علم الكينونة لأنَّه يدرس الكينونة في ذاتها. ويُقابِل الأنثروبولوجيا، أي علم الإناسة، التي هي علم الإنسان. وقد توسَّع في المشكلة الأنطولوجية كلّ من أفلاطون في الكتاب السابع من **الجمهورية**، وسبينوزا وهيغل وهايدغر في أيّامنا هذه. وكانت هذه المشكلة في البدء مشكلة النور الذي يكشف لنا الأشياء في العالم (أفلاطون)، ثمّ مشكلة اللّه (سبينوزا)، ثمّ مشكلة التاريخ (هيغل)، ثمّ مشكلة واقعة الوجود التي تتحقَّق في كلّ إنسانٍ (هايدغر). وتتميَّز الأنطولوجيا التي تتناول بالتحليل النور الذي يعطي الكينونة لكلّ الأشياء وللعقل البشريّ ذاته (أفلاطون)، عن علم الأخلاق الذي يدرس "ما يجب أن يكون" والذي يُعتبَر نظرية في العمل لا نظرية في الكينونة. والأنطولوجيا التي تبحث في المُطلق هي بالطَّبع الغاية القصوى لكلّ فلسفةٍ.

فِكر (pensée): هو كلّ ما ندركه بالوعي. ويدلُّ الفِكر بصورةٍ أخصّ على فعل التأمُّل (يقول كَنْت: "أن نُفكِّر يعني أن نُصدِرَ حكماً") أو على ما ينتج من هذا التأمُّل (على غرار **خواطِر** باسكال مثلاً). إنَّ مشكلة طبيعة أفكارنا وأصلها التي هي المشكلة النِّهائيّة لكلّ تأمُّلٍ لم يتطرَّق إليها مباشرةً سوى سبينوزا (في الكتاب الثاني من مؤلَّفه **علم مبادئ الأخلاق**) وفيخته (في مؤلَّفه **النظرية في العلم**) وهايدغر (في مؤلَّفه **ماذا يعني أن نُفكِّر؟**). ويبدو أنَّ تحليل الفِكر البشريّ والتأمُّل في النَّشاط الخاصّ بهذا الفِكر، يُشكِّلان الطريق الأنسب المؤدِّي إلى معرفة الكائِن المطلق أو اللّه. ونميِّز بمنتهى الدقَّة بين مفهوم "الفِكر الذي هو تأمُّليّ، ومفهوم "المعرِفة" التي تتناول مباشرةً شيئاً من الواقِع (العالم والناس... إلخ). ولا تستلزِم بالضرورة التأمُّل.

فلسفات الأنوار (philosophie des lumières): وتُسمّى أيضاً

"فلسفات عصر التنوير"، وهو مصطلح يُشير إلى الفلسفة التي السائِدة في القرن الثامن عشر في الأوروبيّة، وغالباً ما يُعتبَر جزءاً من عصرٍ أكبر يضمّ أيضاً عصر العقلانيّة. وتميّزت هذه الحركة الفلسفيّة بالإيمان بالتقدُّم البشريّ والعقل وبالحذر من الدين والتقاليد. ومن هنا نجِد أنَّ ذلك العصر هو بداية ظهور الأفكار المتعلّقة بتطبيق العلمانيّة. وكان روّاد هذه الحركة، نذكر منهم ديدرو ودالمبير وكابانيس وهلفيتيوس والأباتي دو كوندياك، يعتبرون أنَّ مهمّتهم قيادة العالم إلى التطوُّر والتحديث وترك التقاليد الدينيّة والثقافيّة القديمة والأفكار اللاعقلانيّة التي كانت شائِعةً ضمن فترةٍ زمنيّةٍ دعوها بـ "العصور المُظلِمة"

فلسفة أفلاطونيّة مُحدَثَة (néo-platonisme): مذهب فلسفيّ نشأ في الاسكندريّة ودُرِّس في مدارِس مختلفة حتّى القرن السادِس. ونتجَت هذه الفلسفة عن التقاء التأثيرات العقلانيّة اليونانيّة (الفيثاغوريون وأفلاطون) بالتأثيرات الصوفيّة الهندوسيّة واليهوديّة الأصل. أسّسها أمونيوس ساكاس ومثّلها أفضل تمثيل أفلوطين، ويقوم مذهب أفلوطين على نظرية في "الفيض" ألهمَت آباء الكنيسة المسيحيّة في أعماق تفكيرهم (مذهب آباء الكنيسة من القرن الأوّل إلى القرن الخامس) والفِكر القَروسطيّ. وقد جعلت منه نظريات أفلوطين في الكلمة الإلهيّة والاستغراق الروحيّ الذي لا يتطلّب العقل وحسب، بل مشاركة النَّفس، ونظريته في الإرادة الإنسانيّة من حيثُ هي رغبة في الخير، وبصورةٍ خاصَّةٍ نظريته في "الواحِد الذي يتخطّى الكينونة" (ولا يتخطّى المعرِفة وحسب)، مذهباً روحانيّاً في منتهى العمق ألهَم القديس أوغسطينوس وطبعَ بطابعه الفلسفة الغربيّة بكاملها. وعن هذا المذهب نتجَ مثلاً تصوُّر العقل من حيثُ هو "نشاط"، وهو تصوُّر أساسيّ عند كَنْت وفيخته وكلّ فلسفة تأمُّليّة.

فلسفة التاريخ (philosophie de l'histoire): هي تأمُّل يتناول طبيعة التاريخ البشريّ ومعناه، أو فلسفة تعتبر التاريخ البشريّ تحقيقاً للحظةٍ عقلانيّةٍ. وإنَّ فلسفات التاريخ الحديثة مستوحاة في منهجها من ماركس، وبالتالي من هيغل، والمشكلة الأساسيّة التي تطرحها هذه الفلسفات هي مشكلة "معاني التاريخ" أيتَّجه تاريخ العالم نحو تكامُلٍ أخلاقيٍّ وتقدُّم حضاريٍّ أم يشهَد انحطاطاً أخلاقيّاً؟ ويتساءَل هايدغر، في كتابه **الكَينونة والزَّمن**، لماذا الإنسان هو كائِن تاريخيّ، ويرى أنَّ تاريخيّة الإنسان إنَّما هي قائِمة في زمانيّته، بمعنى أنَّ هذه الزمانيّة تُشكِّل علاقته المميَّزة بالكينونة. أمّا ميشال سيرّ، فيرى في كتابه **العقد الطبيعيّ** أنَّه ينبغي على الإنسان أن يُبعِد التاريخ عن تأثيرات تاريخ البشر باللُّجوء إلى تقنيّاتٍ تصون البيئة الطبيعيّة.

كائِن في ذاته (en-soi): هو واقع ماديّ قائِم بمعزلٍ عنّا. ويُعتبَر "الشيء في ذاته" عند كَنْت المادّة التي هي في أصل إحساساتنا، ويُقابل الظاهِرة أو التصوُّر الذي يرتبِط بعقلنا. ويُميِّز فيخته بين الشيء في ذاته وبين الحياة المُطلقة للعقل المتأمِّل، والذي يُعتبَر في ذاته، بمعنى "داخليّ في ذاته"، وفي حالةٍ معيَّنةٍ يكون المقصود كائِناً في ذاته موضوعيّاً، بينما يكون المقصود في الحالة الأخرى كائِناً في ذاته مماثِلاً للتجربة المُطلقة عند ديكارت. ويُقابِل هيغل، ومن بعده سارتر والفلسفة الحديثة، الكائِن في ذاته (أي الشيء) بالكائِن لذاته (أي الوجود البشريّ). ويتميَّز الكائِن في ذاته بثباته وكثافة مادَّته، أمّا الكائِن لذاته فيتميَّز بحركيّته وحريَّته.

لوغوس (logos): هو في فلسفة هيراقليطس، قانون الكينونة وهو الضرورة الكليّة. وهو عند أفلاطون اللّه، من حيثُ أنَّه مصدر الأفكار. وهو عند الرواقيّين، المصير والعقل. وهو عند الأفلاطونيّين

المُحدَثين، أحد مظاهِر الألوهيّة. وفي مذهب هيغل الفلسفيّ، إنّه المفهوم والعقل والروح المُطلقَة.

متعالٍ (transcendental): ما يجعل معرفتنا ممكنةً قبليّاً، أي أنّ "مبادئ العقل المتعالية" هي التي تُشكِّل طبيعة معرفتنا قبل أيّ تجربةٍ. وإنّ التحليل المتعالي على النحو الذي طبَّقه كَنْت في كتابه **نقد العقل المحض** هو تأمُّل في فعل المعرفة بعيداً عن أيّ موضوعٍ يُمكن أن تتناوله معرِفتنا.

نقل (transfert): ويُسمَّى أيضاً "تحويل"، وهو إسقاط شعور فرديّ على شيءٍ أو على فردٍ آخر. فما يجعلنا نحوِّل على البيت أو على البلد الذي ترعرعنا فيه مشاعِر السَّلام والأمان والطمأنينة الدائِمة يُعتبَر على سبيل المثال تحويلاً.

ثبت المصطلحات

poïétique	إبداعيّ
épistémologique	إبستيمولوجيّ
rumination	اجترار
solipsisme	أحاديّة تصوُّريّة
sensation	إحساس
sagesse (éthique)	أخلاقيّة الحكمة
éthique de la raison	أخلاقيّة المنطق
perception	إدراك حسيّ
raison commune	إدراك مشترك
improvisatio	ارتجال
esprits animaux	أرواح حيوانيّة
oniromancie	استخارة بالحلم
bibliomancie	استخارة بالكتب
illumination	استضاءة عقليّة
métaphoricité	استعاريّة
aliénation	استلاب/ استغراب

déduction	استنتاج
fantasme	استيهام
eschatologie	إسخاتولوجيا/ علم الأخرويات
mythe	أسطورة
mythe de la caverne	أسطورة الكهف
stylisation	أَسلبَة
écoute	إصغاء
arbitraire	اعتباط
admiration	إعجاب
construction élaborée	إعداد ذهنيّ
fascination	افتتان
présupposé	افتراض
uchronie	افتراضية السياق التاريخيّ
platonisme	أفلاطونيّة
laconique	اقتضابيّة
clôture définitive de la vérité	إقفال الحقيقة إقفالاً نهائيّاً
diction	إلقاء
inspiration poétique	إلهام شعريّ
idéalisme	أمثليّة
pragma	أمر تطبيقيّ
contingence matérielle	إمكان حدوث ماديّ
dictée	إملاء
exhalaison/ résurgence	انبعاث
émerveillement	انبهار

attraction	انجذاب
performativité	إنشائيّة
ontologie	أنطولوجيا/ علم الكينونة
émotion	انفعال
staccato	انقطاع
éréthisme	إيحائيّة
rythme	إيقاع
rythmicité	إيقاعيّة
baroque	باروكيّ
vers	بيت شعر
pyrrhonisme	بيرونيّة
percept/ affect	تأثُّر أوّلي
historiciste	تاريخويّ
assertion	تأكيد
spéculation	تأمُّل
mouvance des images	تبدُّل الصُّور
empiries	تجارب تجريبيّة
enracinement	تجذير
expérience	تجربة
expérimentation tâtonnante	تجربة متلمِّسة
empirisme	تجريبيّة
manifestation	تجلٍّ
panmobiliste	تحرُّكي مطلق
tautologie	تحصيل حاصل

déplacement	تحويل/ نقل
affectation	تخصيص
imaginations vives et expresses	تخيُّلات نابِضة بالحياة وجليّة
raisonnement	تدليل منطقيّ
reminiscence/ remémoration	تذكُّر
subjectivation	تذييت
associativité	ترابطية
hésitation	تردُّد
cheminement de la pensée	ترقّي الفِكر
questionnement philosophique	تساؤل فلسفيّ
enchaînement logique	تسلسل كلاميّ منطقيّ
anthropomorphisme	تشبيهيّة
délectation (objet)	تشهٍّ (غرض)
concept	تصوُّر
solidarité	تضامن
aspiration transcendantes	تطلُّعات سامية
supérstition	تطيُّر
expressivité	تعبيريّة
polyphonie	تعدُّد الأصوات
reconnaissance	تعرُّف
époché	تعليق الأحكام
interactivité	تفاعليّة
entendement	تفاهُم
irénique (monde)	تفاهميّ (عالم)

clivage idéologique	تفاوت أيديولوجيّ
paraphrase	تفسير بأسلوب شخصيّ
réflexion	تفكُّر
progressisme	تقدُّميّة
vénération	تقدير
approximation/ rapprochement	تقريب
scansion	تقطيع شعريّ
incertitude	تقلُّب
métempsycose	تقمُّص
représentation	تمثيل ذهنيّ
sur-présentation	تمثيل ذهنيّ مُفرط
argutie	تمحُّك
discernement	تمييز
harmonie des sons	تناغم الأصوات
répulsion	تنافر
contradiction	تناقض
vocalité	تنغيمة
parallélisme	توازٍ
simultanéité	تواقت
médiatisation	توسُّط/ توسيط
nostalgie	توق إلى الماضي/ حنين
maïeutique	توليديّ
vigilance poétique	تيقُّظ شعريّ
dialectiques de juxtaposition	جدليّات التجاور

dialectiques de superposition	جدليّات التراكُب
dialectique	جدليّة
somatique	جسديّ
esthétique du discours	جماليّة الخطاب الفلسفيّ
méconnaissance	جهل
essence	جوهر
aphasie	حُبسة
pierre d'Héraclée	حجر هرقل
événement philosophique/ poétique	حدث فلسفيّ/ شعريّ
intuition poétique	حدس شعريّ
présence	حضور
a-léthéia	حقيقة/ واقع
sophia	حكمة
gnomique	حِكَميّة
rêve	حلم
rêverie	حلم اليقظة
onirique	حلميّ
enthousiasme	حماس
dialogue	حوار
dialogisme	حواريّة
sensoriel	حواسيّ
vie mentale	حياة عقليّة
vie de l'esprit	حياة الفِكر
vitalité	حيويّة

mystification (auto)	خداع (ذاتيّ)
idiosyncrasie	خصوصيّة
diaphora	خِلاف
nympholepsie	داء الحوريات المُلهِمات
dramatisme	دراميّ
sémantisme	دلاليّة
dynamisme	ديناميّة
souvenir	ذكرى
étonnement	ذهول
radicalisme	راديكاليّة
lieu commun	رأي شائِع
topos poétique	رأي شعري قديم مألوف
doxa	رأي مُعترَف به
muse	ربّة الفنّ
désir	رغبة
incantation	رُقيّة
spirituel	روحانيّ
romantisme	رومنسية
vision	رؤية
visionnaire	رؤيويّ
aperception	زكانة
temporalité	زمانيّة
hodoï	سُبل تبلُّر الأشياء
prosodique	سجعيّ

intériorité	سريرة
vie intérieure	سريرة
éthnologique	سِلالِيّ
dépossession	سَلب
transcendance	سموّ
malentendu	سوء التفاهم
mésintelligence	سوء الفهم
sémiologie	سيميائيّة
divagation	شرود
poésophique	شعر فلسفيّ
poétiser	شعرنَ
poétique	شعريّ
passion	شغف
transparence	شفافية
doute systématique	شكّ منهجيّ
scepticisme	شكوكيّة
daïmôn (démon de Socrate)	شيطان سقراط
hasard	صدفة
résonnance	صدى
poéticité	صِفة شعريّة
raffinement d'esprit	صقل الفِكر
consistance	صلابة
mutisme	صمت
voix intérieure	صوت باطِن

image	صورة
mysticisme	صوفيّة
oxymore	ضديدة
stéréolexie	طباعة مجسّمة
infantilisme	طِفالة
homotopie	طوبولوجيا لاكميّة
fantomatique	طَيفيّ
phénoménologie	ظاهراتيّة
obscurantisme	ظلاميّة
fantasmagorie	عالم الرؤيا
déréalisation (sentiment)	عدم الواقعيّة (شعور)
nihilisme	عدميّة
vaticination	عَرافة
mantique des vers	عِرافة أبيات الشّعر
rationnel	عقلانيّ
rationalisme	عقلانيّة
anthropologie du langage	علم إناسة اللُّغة
chronographie	علم تسجيل الأحداث
approximatologie	علم التقريب
calligraphie	علم الخطّ
sciences profanes	علوم دنيويّة
violence philosophique	عنف الفلسفة
sentimentalisme	عواطفيّة
instinct	غريزة

lyrisme	غنائيّة
inattendu	غير متوقَّع
impréhensible	غير مفهوم
anhistorique	غير مؤرَّخ
phantasie	فانتازيا
intempestivité	فجائيّة
individualité	فرديّة
éloquence	فصاحة
énonciation	فعل القول
philologie	فقهيّ لغويّ
philologico-philosophique	فقهيّ لغويّ فلسفيّ
intellect humain	فِكر بشريّ
pensée cartésienne	فِكر ديكارتيّ
pensée	فِكر/ فكرة
philosopher	فلسفَ
mythème	فنّ الأسطورة
illusionnisme	فنّ خلق الوهم بالخداع والتزييف والشعوذة
mythopoïète	فنّ صناعة الأساطير
folklorique	فولكلوريّ
matérialisable	قابل للتمدية
échangeabilité	قابليّة التبادل
loi énergique	قانون الطاقة
présocratique	قَبسقراطيّ
préphilosophique	قَبفلسفيّ

prélogique	قَبمنطقيّ
pouvoir penser	قدرة التفكير
vouloir dire	قصد أقول
poème	قصيدة
philosophème	قضيّة فلسفيّة
énoncé	قول
syllogisme	قياس
frustration	كَبت
écriture automatique	كتابة أوتوماتيكيّة
stéréscopie	كشف تجسيميّ
révélation apocalyptique	كَشف رؤيويّ
heuristique	كشفيّ
parole	كلام
étymon	كلمة أمّ
universalité	كليّة
omniscience	كليّة العلم
omniprésence	كليّة الوجود
virtualité	كمون
cosmos	كون
incompréhensibilité	لاإدراكيّة
intemporel	لازمنيّ
inconscience	لاشعور
nescience (théorie)	لاعلميّة (نظريّة)
illisibilité	لامقروئيّة

impénétrabilité	لانفاذية
imprévisible	لا يُمكن التنبؤ به
mélodie	لحن
langage	لغة
idiolecte	لغة فرديّة
logos	لوغوس
matérialité	ماديّة
drame	مأساة
mélancolie	مالنخوليا
métaphysique	ماورائيّ
immédiateté	مباشريّة
aporétique	مبنيّ على الإحراج الفلسفيّ
pansémie	متضمّن عدّة معانٍ
intangible	متعذر مسّه
epiphanique	متعلّق بظهور الحدث
balbutiant	متلعثِم
coextensivité	متماديّة
idyllique	مثاليّ
immanence	مثوليّة
prédicat	محمول
imagination	مخيّلة
doctrine	مذهب
élégie	مَرثاة
vérités dernières	مسلّمات أخيرة

sympathie	مشاركة وجدانيّة
préhension	مُصادرة
imagerie	مصوّرات متجانِسة
imago	مصوّرات متجانِسة
imprémédité	مُعدّ سلفاً
connaissance	معرفة
connaissance humaine	معرفة بشريّة
savoir extérieur	معرفة خارجيّة
donné	مُعطى
raisonnable	معقول
herméneute	مُفسِّر
syllabe	مقطع صوتيّ
reçu	مُكتسَب
énigmatique	مُلغِز
méthode	منهج
démarche mentale	منهج التفكير العقليّ
mésuré	موزون
imaginaire	موطن الخيال
talent poétique	موهبة شعريّة
ton	نبرة
pulsation	نبضان
prophétie	نبوءة
prophétisme	نبوئيّة
prose	نثر

remords	ندم
relativisme	نسبويّة
oubli	نسيان
cosmogonie	نشكونيّة
exaltation	نشوة
extatique	نشوة عاطفيّة
rubato	نغمة متقطّعة
obsessionalité	هوس الاستحواذ
marqueur	واسم
réel	واقع
médiation	وساطة
conscience	وعي
événementialité	وقائِعيّة
certitude	يقين
utopie	يوتوبيا

الفهرس

ـ أ ـ

أبولينير، غيوم: 55، 327
أبوليه (فيلسوف وشاعر وخطيب يوناني): 117
أدورنو، تيودور: 55، 320
إديسون، توماس: 232
أغامبين، جورجيو: 20
أفلاطون (فيلسوف يوناني): 7، 23 ـ 24، 63، 66، 92، 113 ـ 116، 121 ـ 122، 124، 128، 131 ـ 135، 137، 139 ـ 140، 162، 167، 185، 195، 217 ـ 218، 309، 319، 323، 363
إلياد، ميرتشا: 317
إليزابيت دو فونتينيه: 28
أندريه دو بوشيه: 256
أنزيو، ديديه: 235
الأنطولوجيا: 291، 295
أوديت دو كريسي: 354
أوغسطين (كاتب وفيلسوف يوناني): 161 ـ 162، 212، 342
الأيديولوجيّة: 311
إيزامبار، جورج: 313
إيسوب (فيلسوف إغريقي): 131
أينياس (بطل أسطوري): 241، 243

ـ ب ـ

باتاي، جورج: 358
باخ، يوهان سيباستيان: 17، 131، 342
بـاديـو، آلان: 278، 312، 315 ـ 316، 321، 342
بارتوك، بيلا: 284
بارمنيدس (فيلسوف يوناني): 163
بـاسـكـال، بـليز: 89، 211 ـ 212، 218، 236 ـ 239، 242 ـ 243
باشلارد، غاستون: 147، 293
بـالـزاك، أونـوريـه دو: 149، 177، 232، 348
برغسون، هنري: 59، 81 ـ 82، 92

ـ 93، 140، 233 ـ 235، 243
برمان، أنطوان: 10
بروست، مارسيل: 69، 85، 93، 134، 144، 338، 352
بريتون، أندريه: 96
بلانشو، موريس: 51، 75 ـ 77، 84، 101، 251 ـ 252، 254
بلوتارك (مؤرخ وناقد يوناني): 115
بنيامين، والتر: 347
بو، إدغار آلان: 226
بوتيتشلّي، ساندرو: 354 ـ 355
بودلير، شارل: 13، 28، 46، 59 ـ 60، 71، 93، 95، 98 ـ 100، 142، 146، 179، 195، 197 ـ 200، 203 ـ 204، 214، 247، 311، 335، 343، 367
بوسّان، نيكولاس: 157
بومغارتن، ألكسندر غوتليب: 345
بونج، فرانسيس: 65، 69، 250، 255، 306
بونفوا، إيف: 97، 131، 166
بيار دو كورتون: 167
بيريه، بنيامين: 22
بيسوا، فرناندو: 304
بيغي، شارل: 53 ـ 54، 140
بيكون، فرانسيس: 336
بيكيت، صاموئيل: 90
بينسون، جان كلود: 221، 259
بييه، أدريان: 152

ـ ت ـ

توغراث، أوراس: 55

ـ ث ـ

الثورة الصّناعيّة: 7

ـ ج ـ

جاكسون، مايكل: 11
جان دارك (مقاومة فرنسية ولقبت بعذراء أورليانز): 61
الجنيولوجيا: 208
جورج، ستيفان: 294 ـ 295

ـ د ـ

دانتي، أليغييري: 321
درايفوس، ألفريد: 61
دريدا، جاك: 55، 64
دو كوينسي، توماس: 100
دورا، ماكس: 86، 296
دوغي، ميشال: 36، 334، 338، 342 ـ 343
دولاكروا، أوجين: 100
دولوز، جيل: 83، 93، 144، 251، 281 ـ 282، 284 ـ 285، 291
دون خوان (شخصية أسطورية): 46
دون كيشوت (إسم رواية): 357 ـ 358

ديزانتي، جان توسان: 34
ديكارت، رينيه: 7، 85، 92، 100 ـ 101، 147 ـ 154، 156 ـ 160، 162 ـ 164، 166 ـ 168، 171 ـ 175، 177، 212، 218، 264، 322، 349
ديميني، بول: 313

- ر -

الرابط الأنطولوجيّ: 61
رامبرانت، هرمنسزون فان راين: 167، 232
رانسيار، جاك: 256
راي، جان ميشال: 68
روبو، جاك: 260
روسّو، جان جاك: 80، 189، 209، 315، 340، 345
روسيليني، روبيرتو: 279 ـ 280
رونوار، أوغست: 342
ريكور، بول: 14
ريلكه، راينر ماريا: 12، 33، 77، 167، 169، 174، 264 ـ 265، 274، 277 ـ 278
ريمبو، جان نيكولا آرثر: 303 ـ 304، 306، 321، 363

- ز -

زرادشت (مؤسس الديانة الزردشتية): 53، 55 ـ 56، 341
زيندي، بيتر: 117
زينوفون (مؤرخ وفيلسوف إغريقي): 113

- س -

سارتر، جان بول: 24، 221، 253 ـ 254، 366
ساروت، ناتالي: 21
سان أوغسطين (قديس الكنيسة المسيحية): 161، 212، 342
سبينوزا، باروخ: 34
ستانيسكو، نيكيتا: 343
ستيفنز، جورج: 279
سقراط (فيلسوف يوناني): 11، 29، 32، 101 ـ 102، 107، 109 ـ 110، 113 ـ 132، 137 ـ 138، 159، 201، 211، 329، 363، 367
سوان، شارل: 345، 349 ـ 350، 352 ـ 353
سياد، جان دو لا: 167
سيبيه، توماس: 365
سيغالين، فيكتور: 324
سيف، برنارد: 82 ـ 83
سيلان، بول: 43، 102، 342
سيليسكوفيتش، دانيكا: 11
سيميل، جورج: 33
سينيك (فيلسوف وخطيب روماني): 259 ـ 261، 263

ـ ش ـ

شار، رينيه: 62، 256
شاندوس، لورد: 51، 91
شليغل، أوغست فيلهلم وفريدريتش: 203، 211، 218، 220، 265
شوبرت، فرانز 109
شيشرون (خطيب روما): 161، 201
شيللر، يوهان كريستوف فريدريتش فون: 247، 265
شيلينغ، فريدريتش فيلهلم جوزيف فون: 220، 255

ـ ط ـ

الطابع الأرخيولوجيّ: 210
الطوبولوجيا: 140

ـ ع ـ

عصر الأنوار: 22، 213، 241، 248
علم الجغرافيا: 101، 360 ـ 361
علم المنطق: 11 ـ 12، 28، 129، 141، 146، 148 ـ 149، 151، 154، 157، 163، 176، 195، 197، 282، 284، 295، 298، 327، 330، 354، 358

ـ غ ـ

غاتاري، فيليكس: 151، 304
غروتويزن، برنارد: 33
غوتييه، تيوفيل: 53
غودمان، نيلسون: 100
غوستافسون، لارس: 28
غولد، غلين: 345، 368
غولدشميدت، جورج آرثر 27، 88، 94
غوميز مانغو، إدموندو: 45
غيرين، ميشال: 326

ـ ف ـ

فاغنر، ريتشارد: 65، 93، 244
فاليري، بول: 28
فتغنشتاين، لودفيغ: 27، 39 ـ 41، 107 ـ 110، 128، 144، 211 ـ 212، 231، 304
فرجيل (شاعر روماني قديم): 221، 237، 240 ـ 241، 260، 320
فرويد، سيغموند: 133، 138، 163، 248، 322
فلوبير، غوستاف: 84
فوكو، ميشال: 264
فيخته، يوهان: 224
فيدروس (فيلسوف يوناني): 122 ـ 125، 128 ـ 132، 134، 141
فيرنو، أندريه: 43
فيكو، غيامباتيستا: 141، 175 ـ 176، 179 ـ 180، 182، 184 ـ 185، 187 ـ 188، 190 ـ 195،

198، 200 ـ 202، 314
فيلبيه دو ليل آدام، أوغست دو: 232

ـ ك ـ

كاداريه، إسماعيل: 268
كارافاج (ميكيلانجلو ميريسي): 167
كاسيرر، إرنست: 199
كافكا، فرانز: 71، 88
كانيه، بيار: 168
كراين، ستيفان: 270
كلايس، بالتازار: 232
كلوبستوك، فريدريتش غوتليب: 107 ـ 109
كَنْت، إيمانويل: 44 ـ 45، 56 ـ 57، 128، 232، 236، 238 ـ 243، 245 ـ 247، 249، 251، 257، 364 ـ 365
كوليه، لويز: 84
كيركيغارد، سورين: 131
كينيارد، باسكال: 211

ـ ل ـ

لابروبير، جان دو: 89 ـ 90
لاكان، جاك: 130
لاكو لابارت، فيليب: 278، 340
لامارتين، ألفونس دو: 220، 222
لوثر، مارتن: 284
لورين، كلود: 167
لوسيليوس: 263
لوغران، فريديريك: 244
ليزياس (خطيب يوناني): 125
ليوباردي، جياكومو: 195، 207 ـ 210، 213، 215، 217 ـ 219، 221 ـ 224، 228 ـ 229، 311
ليوتار، جان- فرانسوا: 58، 252
ليونارد دافنشي: 145

ـ م ـ

ماكبث، ليدي: 310
مالارميه، ستيفان: 25، 36، 46، 80، 84، 87، 106، 113، 135 ـ 142، 146، 175 ـ 176، 180، 247، 256 ـ 257، 313، 315، 322، 355 ـ 356
مالديناي، هنري: 42، 62، 256
ماندلستام، أوسيب: 313، 329
ماهلر، غوستاف: 284
ماو، تسي تونغ: 151، 256
الماورائيّة: 138، 159، 176
مفهوم التأمّل: 9، 27، 33، 50، 105، 130، 132، 136، 141، 149 ـ 150، 160، 165، 193، 197، 213، 230، 253، 257، 264، 279، 294، 313، 315، 347، 349 ـ 350
مفهوم التبئير: 346
مفهوم القوميّة: 228 ـ 229
مونتاني، ميشال دو: 211، 357

مونتسكيو (شارل لويس دو سكوندا): 229
الميتافيزيقا: 8، 80، 186، 201، 220، 227، 252، 255
الميثولوجيا: 11، 226
ميرلو- بونتي، موريس 86، 194، 342
ميسياين، أوليفيه: 284
ميشليه، جول: 193 ـ 194
ميشو، هنري: 29، 84، 92
ميشونيك، هنري: 40
ميليتوس (فيلسوف يوناني): 117

ـ ن ـ

نانسي، جان لوك: 39، 63 ـ 64، 66، 79، 117
نوفاليس (شاعر ألماني): 45، 207، 220، 225، 227 ـ 230، 277
نيتشه، فريدريتش فيلهلم: 10 ـ 11، 13، 25، 41 ـ 43، 50 ـ 51، 53، 61، 84، 92 ـ 93، 99 ـ 100، 125 ـ 126، 128، 130 ـ 131، 202، 205، 244 ـ 245، 267، 313 ـ 314، 316، 339، 354 ـ 355، 361 ـ 362

ـ هـ ـ

هاملیت (مسرحية لشكسبير): 46
هايدغر، مارتن: 271، 274
هو تشي منه (الرئيس الأول لفيتنام الشمالية): 259
هوغو، فيكتور: 192، 252
هوفمانستال، هوغو فون: 51
هولدرلين، يوهان كريستيان فردريتش 50 ـ 51، 76، 79، 166، 194، 209، 220 ـ 221، 229، 247 ـ 259، 261، 263، 271، 273 ـ 275، 277 ـ 279، 282 ـ 283، 288 ـ 291، 293، 302 ـ 303، 305 ـ 306، 329، 364
هوميروس (شاعر ملحمي إغريقي): 23، 134
هيبل، تيودور غوتليب فون: 320
هيراقليطس (فيلسوف يوناني): 134

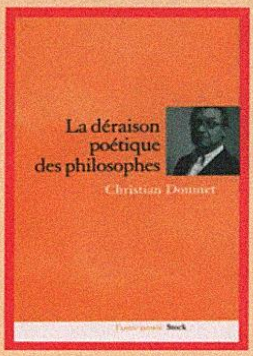
ـ و ـ

وولف، فرجينيا: 93

ـ ي ـ

ياسبرز، كارل: 271
يوشمان، كارل غوستاف: 320

جنوح
الفلاسفة الشعري



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

يحاول القرّاء إيهام أنفسهم بأنّهم يحبّذون الفلسفة والشّعر في حالتيهما المجرّدتين. فمن الأولى، يحفظون صِيغاً لا يفهمونها إلّا جزئيّاً وتُظلِم رؤيتهم وتقلقِلُ مفاهيمهم. ومن الثاني، ينشدون إرشاداتٍ تلقّنهم كيفيّة العيش وأفكاراً نيّرةً وعِبَراً تتّخِذ شكل الانفعالات، علماً أن الأمر ليس كذلك. يتموضَع هذا الكتاب عند تلك التخوم ويُطالِعنا فيه فلاسفة (كأفلاطون وديكارت وفيكو وليوباردي وكنت ونيتشه...) لحظة يحاوِلون قراءة الشّعر، ساعين إلى التعرُّف على ما يُحدِّثهم عبر الصوت الداخلي الشاعري الغريب وفهمه والاسترسال في الحلم معه، ومحاولين التعبير عنه في نبرتهم الخاصّة نوعاً ما، سواء خفيةً أو على العكس من خلال إبقائه مسرحيّاً على بُعدِ مسافةٍ منهم. ويضطلع هؤلاء إجمالاً بدور التأليف، وكأن هذه التوليفة أشبه بمعزوفةٍ متعثّرةٍ إنّما ضرورية، ويبحثون من دون كللٍ أو مللٍ عن السبب الذي يدفعهم إلى القيام بهذا العمل، فيجِدونه حيناً ويفقِدونه أحياناً.

- **كريستيان دوميه**: أستاذ في جامعة باريس 8 (Université Paris VIII) وفي المعهد الدولي للفلسفة (Collège international de philosophie). نشر دواوين شعريّة وأبحاثاً حول الشّعر والموسيقى، بالإضافة إلى القصص الخياليّة.
- **ريتا خاطر**: حائزة على دكتوراه في الترجمة وأستاذة في جامعة الروح القدس الكسليك. من ترجماتها: **المُضمَر وأجمل قصة عن اللغة والمعنى في علم المصطلحات.**

المنظمة العربية للترجمة

ISBN 978-614-434-015-8

الثمن: 20 دولاراً
أو ما يعادلها